<36626040490018

<36626040490018

Bayer. Staatsbibliothek

Bl. L. ital. p. 49.

Mus. th.

189 - 1

63 o W

Arteaga.

Oc. 2438½

Stephan Arteaga's

Mitglieds der Akademie der Wissenschaften und Künste zu Padua

Geschichte der italiänischen Oper

von

ihrem ersten Ursprung an bis auf gegenwärtige Zeiten.

Erster Band.

Aus dem Italiänischen übersetzt und mit Anmerkungen begleitet

von

Johann Nicolaus Forkel

Doctor der Philosophie und Musikdirector zu Göttingen.

Leipzig

im Schwickertschen Verlage. 1789.

Il faut se rendre à ce Palais magique,
Ou, les beaux vers, la danse, la musique,
L'art de tromper les yeux par les couleurs,
L'art plus heureux de seduire les coeurs
De cent plaisirs font un plaisir unique.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Vorrede.

Ich überliefere hier den Freunden der Musik und der Oper die Verdeutschung eines Werks, welches unter allen den Werken, die wir von dieser Art haben, seinen Gegenstand am meisten erschöpft, und in dieser Rücksicht als sehr vollkommen angesehen werden kann. Nicht daß der Uebersetzer mit den Meynungen des Verfassers überall vollkommen zu frieden wäre: denn man muß ihm leider, eben so wie seinen meisten Vorgängern, den Vorwurf machen, seine Untersuchungen nicht mit so viel Kunstkenntniß angestellt zu haben, als eigentlich unumgänglich nothwendig ist, wenn Werke dieser Art für die Kunst und für den Künstler völlig den Nutzen stiften sollen, den sie wirklich stiften können. Allein der Verfasser raisonnirt gut und scharf, seine Schlüsse sind überall, wo ihm der besagte Mangel an Kunstkenntniß nicht in die Queere kommt, und wo bloße philosophische Kenntnisse hinreichen, unwiderspruchlich. Kurz, überall, wo

es die Umstände nur einigermaßen leiden wollen, Schlüsse a priori zu machen, ist der Verfasser für den Uebersetzer der wahre Mann, und wird es wahrscheinlich auch für den Leser seyn. Da man noch außerdem gesorgt hat, dem Schaden, der etwa durch solche Urtheile des Verfassers angerichtet werden könnte, wo er offenbar mit seiner Kunstkenntniß zu kurz kommt, durch Anmerkungen vorzubauen, so wird dieses Werk auf alle Fälle eine Bereicherung für die deutsche Litteratur seyn, und den ähnlichen Werken eines **Algarotti**, (Saggio sopra l' opera in musica, Livorno, 1763. 8. Eine deutsche Uebersetzung von **Raspe** in **Hillers** wöchentl. Nachrichten, Jahrg. 3. S. 383. und Anhang zum 3ten Jahrg. S. 1 = 22.), **Planelli**, (Dell' Opera in musica. Napoli, 1772. 8.) **Bocheron** (Dissertation sur l'origine de l'opera, vor dem Theatre de Quinault.), **Nougaret** (De l'art du Theatre &c. Paris, 1769. 8. 2 Bände.), **Signorelli** (Storia critica de' Teatri antichi e moderni. Napoli, 1777. 8.), und selbst dem, was unser **Sulzer** in einzelnen Artikeln seiner allgemeinen Theorie der schönen Künste über diese Materie geschrieben hat, weit vorgezogen werden müssen.

Im Italiänischen führt das Werk den Titel: *Le rivoluzioni del Teatro musicale italiano, dalla sua origine fino al presente.* In der Uebersetzung ist es **Geschichte der italiänischen Oper** betitelt worden, weil dieß das nämliche kürzer sagt, und ohnehin in einer Geschichte die Veränderungen einer Sache schon begriffen sind. Dem Uebersetzer sind zwey Ausgaben davon zu Gesicht gekommen. Die erste kam in 2 Octavbänden zu Bologna in den Jahren 1783 und 1785 heraus. Im Jahre 1785 veranstaltete aber der Verfasser in Venedig eine neue Ausgabe, die gar sehr vermehrt, verändert und verbessert ist, so daß der ansehnlichen Erweiterungen wegen die in der ersten Ausgabe enthaltenen Kapitel nicht alle in 2 ungleich stärkere Octavbände gebracht werden konnten, sondern ein dritter Band nachgeliefert werden mußte, der ebenfalls noch im Jahre 1785 erschien. Diese vermehrte Ausgabe ist bey dieser Uebersetzung gebraucht worden. Da der größte Theil des dritten Bandes der zweyten Ausgabe mit einer sehr heftigen Beantwortung der Einwürfe angefüllt ist, die dem Verfasser von einem Journalisten zu Bologna (Vincenzo Manfredini, ein Capellmeister, der an dem Giornale enciclo-

pedico di Pologna Antheil hat) gemacht worden sind, die für den deutschen Leser doch nicht sehr interessant seyn kann, und auf keine Weise nothwendig zur Sache gehört, so ist sie hier weggelassen, und die zur Sache gehörigen Kapitel sind noch in den zweyten Band genommen worden. Auf diese Weise erhält der Leser nun das ganze Werk in 2 Bänden, und braucht die Streitigkeiten nicht mit zu bezalen, die des Geldes um so weniger werth sind, jemehr man sieht, daß Arteaga durchaus keinen Widerspruch, auch den billigsten nicht, vertragen zu können scheint, folglich nur deswegen so rüstig streitet, weil nicht alle Menschen seiner Meynung seyn wollen, nicht aber, um die Sache selbst dadurch mehr aufzuklären.

Eine Hauptschwachheit des Verfassers ist seine außerordentliche Anhänglichkeit an die alte Musik. Er gesteht an mancher Stelle, daß wir von dieser alten Musik nichts wissen; dennoch glaubt er steif und fest, sie sey vortreflich gewesen, und es würde sehr vortheilhaft für unsere Vergnügungen seyn, wenn wir sie aus ihrem Grabe wieder erwecken könnten. Er kennt die Natur so vieler Dinge richtig, und begreift

vollkommen, daß ihre Veränderungen nicht vom Eigensinn der Menschen abhängen, sondern eine nothwendige Folge ihrer allmähligen Entwickelung sind; dennoch glaubt er, unser System der Harmonie sey bloß dem Eigensinn der Menschen zuzuschreiben, und keinesweges eine Folge der regelmäßigen und nothwendigen Fortschritte des menschlichen Geistes in der Kunst der Töne. Er giebt zu, daß sich unsere Cultur sehr von derjenigen entfernt habe, welcher die alte eintönige Musik angemessen war; dennoch scheint er überzeugt zu seyn, daß sie wieder hergestellt werden, und auch unter uns ihre alten, so oft gerühmten Wunder verrichten könne. Er weiß, und erklärt es uns vortreflich, daß die Musik eine Kunst der Einbildungskraft ist, deren Wahrheiten von den Wahrheiten des Verstandes gar sehr verschieden sind, und doch Wahrheiten bleiben; dennoch verlangt er, daß sie nicht auf seine Einbildungskraft, sondern auf seinen Verstand wirken soll. Kurz, er fordert eben so, wie schon so viele Gelehrte vor ihm gethan haben, die keine Sonate von einer Sinfonie unterscheiden konnten, und doch von ihrem feinen Gehör sprachen, Mannichfaltigkeit

und Reichthum von unserer Kunst, und wünscht sie doch zu ihrer alten Armseligkeit, zur alten Psalmodie zurückführen zu können, wünscht doch die Schönheit der Melodie in unsern Opernarien, nebst der reichen harmonischen Instrumentalbegleitung derselben in eine bloße musikalische Declamation, in ein trockenes Recitativ zu verwandeln, oder gar in den erbaulichen Ton zu stimmen, in welchem unsere Collecten vor dem Altare abgesungen werden. Möchten doch die Herren nur einmal eine solche Oper hören; wie bald sollte der Nebel vor ihren Augen verschwinden!

Gegen solche Inconsequenzen brauchte indessen in den Anmerkungen um so weniger geeifert zu werden, je gewisser es ist, daß solche Forderungen doch stets unerfüllt bleiben müssen, und daß ohnehin die meisten Menschen mit Recht geneigt sind, das vorzuziehen und zu genießen, was sie gegenwärtig besitzen. Wer die Menschen von dieser Meynung abwendig, und ihnen ihre wirklichen Besitzungen zuwider machen will, ohne sie durch etwas Besseres für ihren Verlust entschädigen zu können, handelt in der That grausam, auch selbst dann, wenn es

vollkommen entschieden wäre, (wie es doch in unserm Fall noch lange nicht ist) daß das, was wir verloren haben, wirklich besser war, als das, was wir besitzen. Verbesserung und Veredlung dessen, was uns das Schicksal, oder der nothwendige Lauf der Dinge zugetheilt hat, muß die Sorge des Weisen seyn, nicht Vertilgung. Es ist nicht bloße Vermuthung, sondern eine ausgemachte Wahrheit, daß unsere Art von Musik unserer Natur, unsern Sitten und unserm Grad von Cultur auf alle Fälle weit angemessener ist, als es die Musik irgend eines alten oder neuen Volks seyn kann, dessen Natur und Cultur von der unsrigen verschieden ist. — Doch, wie gesagt, solche Meynungen des Verfassers werden nicht leicht einen Leser irre führen. Wir genießen, was wir haben, und sind mit unserm Schicksal um so zufriedener, da wir uns durch sehr gute Gründe überzeugen können, daß unser Loos hierin bey weitem nicht so schlecht ist, als uns die übertriebenen Bewunderer des Alterthums überreden wollen.

Tausend andere Bemerkungen, die der Verfasser als Philosoph und Historiker über die Natur unserer Kunst, über ihre Vereinigung mit der Poesie, über Componisten, Sänger und Spieler,

kurz über die meisten Gegenstände macht, die mit der Oper auf irgend eine Weise zusammenhängen, sind so vortreflich, so wahr und oft sogar so neu, daß dadurch die besagten Schwachheiten weit überwogen werden. Man wird daher sein Werk noch immer einer Verdeutschung vorzüglich werth finden, und sowohl Nutzen als Unterhaltung daraus schöpfen können. Göttingen, im August, 1788.

Der Uebersetzer.

Inhalt der Kapitel dieses ersten Bandes.

Einleitung.

Erstes Kapitel.

Analytischer Versuch über die Natur des musikalischen Drama. Wodurch es sich von andern theatralischen Werken unterscheidet. Die festgesetzten Regeln desselben aus der Vereinigung der Poesie, Musik und Perspektive hergeleitet. S. 1

Zweytes Kapitel.

Untersuchungen über die Eigenschaften der italiänischen Sprache zur Musik, aus ihrer Bildung und Zusammensetzung hergeleitet. Politische Ursachen, welche zu ihrer Beschaffenheit beygetragen haben. 76

Drittes Kapitel.

Verlust der alten Musik. Ursprung der geistlichen Musik in Italien. Vermeynte Erfindungen des Guido von Arezzo und des Jean de Murs. Vorstellungen der barbarischen Jahrhunderte. Vergleichung derselben mit den Vorstellungen der Griechen. Fortschritte und Veränderungen des Contrapunkts. 109

Viertes Kapitel.

Ursprung der weltlichen Musik. Ausländer, welche nach Italien kamen, und die Musik verbesserten. Ihre erste Vereinigung mit der Landespoesie. Musikalische Zwischenspiele. Entwürfe des Melodrama. 152

Fünftes Kapitel.

Mängel der italiänischen Musik gegen das Ende des funfzehnten Jahrhunderts, und die Mittel zu ihrer Verbesserung. Zustand der vaterländischen Poesie. Florenz, Erfinderin des Melodrama. Erste ernsthafte Oper. Aufzüge. Arien. Chöre. Erste komische Oper, und ihr Charakter. 218

Sechstes Kapitel.

Betrachtungen über das Wunderbare. Ursprung und Verbreitung desselben in Europa. Ursachen der Vereinigung desselben mit der Musik und Poesie im Melodrama. 264

Siebentes Kapitel.

Geschwinde Verbreitung des Melodrama in und außer Italien. Musikalische Vorstellungen in Frankreich, England, Deutschland, Spanien und Rußland. 289

Achtes Kapitel.

Zustand der Perspektive und der musikalischen Poesie bis zur Mitte des verflossenen Jahrhunderts. Mittelmäßigkeit der Musik. Einführung der Castraten und der Frauenzimmer auf dem Theater. 309

Einleitung.

Das Theater, als ein öffentliches Schauspiel, welches bey einer Nation entweder eingeführt oder bloß erlaubt ist, kann von so vielen Seiten betrachtet werden, als es Classen von Zuschauern giebt, welche sich dabey versammeln. Der Weltmann, der Staatsmann, der Gelehrte, der Mann von Geschmack, der Philosoph — jeder betrachtet es aus einem verschiedenen Gesichtspunkte. Wir wollen über diese fünf Classen in der Kürze etwas näheres sagen.

Jene unsinnige Sklaven des Vorurtheils, jene Körper ohne Seelen, jene unerklärlichen Geschöpfe, die sich Weltleute nennen, und deren Hauptzwecke dahin gehen: die Empfindungen der Natur zu untergraben, um auf ihre Ruinen den Götzen der Meynung zu erheben, indem sie jede Empfindung des Herzens bloß auf Wollust, die ganze Moral auf Eigennutz einschränken, und eine ins Auge fallende Höflichkeit an die Stelle jeder Tugend setzen; die das Schreckliche des Lasters eben so durch glänzende Trugschlüsse zu mildern suchen, als man verfaultes oder vom Wurm angefressenes Holz mit einem glänzenden Firniß zu überstreichen pflegt; diese ma-

chen vom Theater ganz den nemlichen Gebrauch, den sie von allen andern Dingen machen. Da sich ihr ganzes Denken und Leben nicht nach Empfindungen, sondern bloß nach Gewohnheiten richtet, so gehen sie auch nicht ins Theater, um den angenehmen Zauber der dramatischen Kunst zu empfinden, sondern bloß, weil auch andere Menschen dahin gehen. Sehen um gesehen zu werden, müssig aus einer Gallerie in die andere gehen, in der so genannten galanten Welt neue Entdeckungen machen, mit einer Miene von der größten Wichtigkeit die geheimen Bewegungen der Irene oder der Nice gegen Seladon oder Silvander auskundschaften, die langweiligen Stunden mit einem bedeutenden Flispern, oder mit dem Spiel (dieser geschmacklosen vom Müssiggang oder vom Geitz zum Trost so viel leerer Seelen, die mit ihrem Daseyn nichts anzufangen wissen, erfundenen Beschäftigung,) ausfüllen, dies ist der Zweck, wozu sie die grosse Kunst der Sophokles und Menanders mißbrauchen. Zuhörer von dieser Art, die durch ihre Unbescheidenheit so lästig, als durch ihren Mangel an Unterscheidungskraft unglückliche Beurtheiler sind, würden der Vervollkommung des Geschmacks mehr schaden als nützen, wenn die unvermeidlichen Kosten zur Unterhaltung eines Thea-

ters ihren Beytritt nicht nothwendig machten. Es wird ein Feldherr gezwungen, unzählige Feigherzige in seiner Armee zu dulden, bloß um die Zahl voll zu haben.

Der Staatsmann, welcher alle Gegenstände bloß in dem Verhältniß, in welchem sie mit der bürgerlichen Haushaltung, oder mit den Zwecken des Staats stehen, betrachtet, sieht das Schauspiel als eine Gelegenheit an, das Geld der Privatleute in Umlauf zu bringen, und den Aufenthalt in einer Hauptstadt glänzender zu machen. Ferner betrachtet er es als einen neuen Zweig des Handels, wodurch die Künste des Luxus befördert, und eine grössere Menge von Fremden herbeygelockt werden; sodann als einen Zufluchtsort für so viele unruhige Müssiggänger, die, wenn sie auf andere Art zerstreuet würden, der Gesellschaft schädlich werden könnten; und endlich als ein bequemes Mittel, das Murren der Mißvergnügten zu unterdrücken, oder ihre fast immer gefährlichen Zusammenkünfte zu verhindern. Da seine Absichten immer tief liegen, bisweilen sogar etwas bösartig sind, so wird er es als ein Mittel ansehen, das Auge des oft sorglosen Volks vom Anblick jener Ketten abzuwenden, welche die Staatskunst im Stillen schmiedet, oder die Abgründe, in

welche es der Despotismus allmählig zu stürzen denkt, mit Blumen zu bestreuen, und es desto leichter in der Kleinmüthigkeit und Zerstreuung des Geistes zu erhalten, die für den, der unterjochen will, so bequem ist. So entschloß sich die Sibylle beym Virgil, welche die unzugänglichen Gegenden des Avernus besuchen wollte, das Ungeheuer, welches ihr den Eingang verwehrte, durch einen zubereiteten guten Bissen einzuschläfern.

Jene wichtige Sammler, Gelehrte genannt, deren Geist nichts als Gedächtniß ist, welche die Vernunft nach der Zahl der Citaten, und das Verdienst der Autoren nach den Jahrhunderten schätzen, die seit ihrem Tode verflossen sind, urtheilen von der dramatischen Kunst ungefehr wie jener Blinde von den Rosen, an welchen er, so viele Mühe sich auch die Umstehenden gaben, ihm das Sanfte und Erquickende ihrer Farbe begreiflich zu machen, doch nie etwas anders als die Dornen fühlen konnte. Sie kennen bloß die Zeit, Zahl und Titel der gelehrten Werke eines Schriftstellers, wissen, wie viele Monate er sie in seinem Schreibepult verschlossen gehalten, wie viele Abschriften davon gemacht worden, in welchem Jahr und durch welchen Drucker sie öffentlich erschienen, und wie viele Ausga-

ben bis auf die gegenwärtige Zeit davon veranstaltet worden sind. Das was wichtiger wäre, nemlich die Feinheit, die Empfindung, die Einbildungskraft, die starken Gemälde der Charaktere, die feine Sprache der Leidenschaften, dieß alles ist für sie so gut, als wenn es gar nicht vorhanden wäre. Und wenn sie zum Unglück für die Wissenschaften den Aristarch einmal spielen wollen, so sammeln sie bloß nach der trockensten Logik eine Reihe von gemeinen Lehrsätzen, die von dem Beyspiel und Ansehen der übel verstandenen und noch schlechter gefühlten Alten abgezogen sind, um die berühmtesten Schriftsteller darnach zu messen, wie Prokrustes die Länge der Menschen, welche ihm unglücklicher Weise in die Hände fielen, nach seinem Bette maß [1]). Sie werden von dem schrecklichen und prächtigen Gemälde des Todes der Dido nicht im mindesten gerührt, machen aber ein langes Geschwätz über den Ana-

1) Prokrustes wird in der Fabellehre für Neptuns Sohn gehalten, und hatte die Gewohnheit, jeden Fremden, der ihm in die Hände gerieth, in ein Bette zu legen. War der Fremde nun länger als das Bette, so wurde ihm das Ueberflüssige von den Füßen abgeschnitten; war er aber kürzer, so wurde er durch gewisse Amboße, welche an die Beine gehängt wurden, so lange gedehnt, bis er das Bette vollkommen ausfüllte. Von dieser grausamen Gewohnheit hat er seinen Namen erhalten, worunter eigentlich ein Folterer verstanden wird.

chronismus des Dichters, welcher den Aeneas und die Königin von Carthago zu einer Zeit leben läßt. Wenn sie den Homer lesen, so übersehen sie seine unnennbaren Schönheiten völlig, und suchen bloß in der Odyssee die alte Geographie, und in der Iliade die Waffen der Griechen, oder die Form ihrer Schnallen, wenn sie welche hatten, kennen zu lernen. Wenn sie vom Theater urtheilen, so ziehen sie den Ulysses des Lazzarini der Olympiade des Metastasio vor, und beweisen ihr Urtheil mit einer Stelle aus der Poetik des Aristoteles, von Heinsius commentirt; den Tartüff und den Misanthrop, diese zwey Meisterstücke in der komischen Gattung, sehen sie mit Verachtung an, und wollen lieber dem Beyspiel des Jul. Cäsar Scaliger folgen, der in einer seiner Comödien ein Chor von Knoblauch und Zwiebeln sich mit einander unterreden ließ, um den Aristophanes nachzuahmen, welcher gleichfalls auf dem Theater zu Athen die Frösche, Wespen und Wolken redend eingeführt hatte.

Der Mann von Geschmack, der mit einem fühlbaren Herzen und einer lebhaften Einbildungskraft begabt, getreuer Beobachter der Natur und der Menschen ist, aus den Quellen des Boileau, Longin und Horaz geschöpft hat, und sowol alte als

neue Meisterstücke kennt, ist der einzige, der das Schauspiel an sich selbst, nicht nach seinen Zufälligkeiten betrachtet. Er allein, der tief in den innern Geist der Regeln dringt, weiß es, in welchem Grade sich das Genie nach ihnen zu richten hat, und wenn es mit Recht die Bande derselben zerreissen darf. Er weiß die Gränzen zwischen Ansehen und Vernunft, zwischen Willkühr und innerer Nothwendigkeit zu bestimmen; weiß Fehler um der Schönheit willen zu übersehen, und den Werth der Schönheit nach ihrer Wirkung zu schätzen. Er vergleicht die verschiedenen Schönheiten der Schriftsteller, Nationen und Jahrhunderte mit einander, malt sich im Geiste ein Bild des idealisch Schönen, welches ihm nachher, wenn er es auf die verschiedenen Werke grosser Geister anwendet, wie der Faden der Ariadne dient, auf dem stets dunkeln und schweren Pfade des Geschmacks fortzukommen. Er betrachtet den Gegenstand der schönen Künste so, wie er durch Clima, Gewohnheit und Regierungsform auf tausendfache Weise modificiret ist, gerade wie sich die physische Materie unter ähnlichen Umständen unter tausend verschiedenen Gestalten zeigt; er erkennt, daß alle grosse Geister ein Recht auf öffentliche Achtung haben, und daß eine einzige Gattung des Schönen,

die übrigen weder ausschliessen muß noch kann. Unpartheyisch und gerecht in seinen Urtheilen, fühlt er sich daher erhaben beym Sophokles, gerührt beym Euripides, Metastasio und Racine, zitternd beym Crebillon und Voltaire, voll Bewunderung (jedoch ohne sie nachzuahmen,) beym Shakespear, Calderon und Lope di Vega, zieht den Moliere den Comikern aller Zeiten vor, bestimmt den Werth der niedrigen Geister nach der grössern oder geringern Aehnlichkeit mit ihren Mustern, und wirft die lächerlichen Pedanten, die trockenen Reimer, die langweiligen Copisten, die sämmtlichen elenden Schriftstellerlein eines Tages, welche von unwissenden Beschützern in gemietheten Blättern vergeblich empfohlen und vertheidigt werden, ins Meer der Vergessenheit.

Der Philosoph, welcher gewohnt ist, die Dinge auf ihre ersten Gründe zurück zu führen, und sie nach dem Verhältniß anzusehen, in welchem sie mit den ursprünglichen Empfindungen des Menschen stehen, betrachtet die Scene bald als eine Unterhaltung, wodurch auf den kummervollen Pfad des menschlichen Lebens einige Blumen gestreut, und wodurch wir zum Theil über die traurigen Gedanken, welche oft in jeder Lage unser kurzes und flüch-

tiges Leben verbittern, getröstet werden; bald als ein Gemälde der menschlichen Leidenschaften, welches den Augen des Publikums vorgestellt wird, damit jedes Mitglied durch Erkennung des Urbildes in sich kehren möge; bald als ein lebendiges System der Moral, welches die Tugend verschönert, um sie angenehmer zu machen, und die Sprache des Herzens nachahmt, um den Vorschriften der Vernunft desto grössere Gültigkeit zu geben; bald als einen Spiegel, worin die Neigungen und der Charakter einer Nation, die wahre Beschaffenheit ihrer Gewohnheiten, die grössere oder mindere Thätigkeit der Regierung, der Grad ihrer politischen Freiheit, und die Meynungen und Vorurtheile, welche sie beherrschen, vorgestellt werden.

Aus welchem von den angeführten Gesichtspunkten derjenige die Sache zu betrachten habe, welcher die Geschichte eines theatralischen Schauspiels erzehlen will, kann jeder Leser nach einiger Ueberlegung leicht einsehen. Wenn für das Theater und nicht von demselben geschrieben werden sollte, so würde der Mann von Geschmack der einzige Richter seyn müssen; er würde, da er die Regeln am beßten kennt, nach welchen man einem erleuchteten Publikum gefallen kann, besser als irgend ein anderer die

Mittel anzugeben wissen, welche zur Erreichung eines solchen Zweckes führen. Die übrigen Gesichtspunkte kommen entweder gar nicht in Betracht, oder doch nur als Nebensachen. Allein die Geschichte eröfnet für die Untersuchungen ein viel weiteres Feld. Es wird nicht allein die genaue Kenntniß derjenigen Regeln erfordert, welche durch eine allgemeine Uebereinstimmung und durch Erfahrung angenommen sind, und wodurch der Geschichtschreiber in den Stand gesetzt wird, ein gründliches Urtheil über die ihm vorkommenden Dinge zu fällen; er muß nicht bloß das geheime Band aufsuchen, welches zwischen dem Genie einer Nation und der Natur des Schauspiels, zwischen der Gattung von Wissenschaft, welche der Hauptgegenstand der Oper ist, und zwischen den übrigen herrscht, die jene nur unterstützen sollen; sondern auch die Erudition wird ihm unentbehrlich, selbst diejenige Erudition, aus welcher der Mann von Geschmack so wenig macht, und ohne welche durchaus kein historisches Gebäude errichtet werden kann. Wenn das Ebenmaaß, die Annehmlichkeit und die Zeichnung eines Werks unter dem Geschmack stehen, so ist doch gewiß das Sammeln und Herbeyschaffen der Materialien ein Werk der Gelehrsamkeit. Wenn die Philosophie Genauigkeit

und Gründlichkeit verschaft, so trägt der Gelehrte ebenfalls mit vollen Händen und mit unaufhörlicher Mühe dazu bey. Wenn daher der Ruhm des letztern weniger blendend und glänzend ist, so ist er deswegen doch weder weniger gründlich noch weniger sicher. Er ziert nichts destoweniger stets seinen Mann. Man muß indessen nicht bloß trockene Begebenheiten, sondern auch die Ordnung und den Zusammenhang unter ihnen aufsuchen; man muß sich einer Schreibart bedienen, welche sich zum Gegenstand schickt, und nicht unterlassen, bisweilen schickliche und lebhafte Betrachtungen einzustreuen; man muß Autoritäten bald mit Bescheidenheit achten, bald aber auch an rechter Zeit und Stelle den Muth haben, sie mit dem Maaßstabe der Vernunft zu messen; man muß wissen, wenn einzelne Umstände zu mehrerer Deutlichkeit der Hauptsache nöthig sind, und wenn sie als langweilig und unbedeutend, weggelassen werden müssen; wo verflossene und gegenwärtige Zeitalter neben einander gestellt werden können, um die Fortschritte der Künste durch diese Vergleichung desto besser zu übersehen, und wo man bis zu den ersten Quellen zurückgehen muß, um den Ursprung ihrer Vollkommenheit oder ihre Abnahme desto besser zu zeigen. Mit einem Worte: man muß

Gelehrter, Kritiker, Mann von Geschmack und Philosoph zugleich seyn. Dieß ist die grosse Idee, die ich erreicht zu haben, mir zwar nicht schmeichle, die ich abrr in meiner Geschichte der Oper zu erreichen mich möglichst bestreben werde.

Ein glücklicher Umstand, welchem ich dem Publikum mit dem größten Vergnügen erzehle, und welcher meine Fehler desto unverzeihlicher machen würde, je mehr Mittel dadurch in meine Hände kamen, sie zu vermeiden, ich meyne die Bekanntschaft und Freundschaft mit dem ehrwürdigen Pater Giambattista Martini, eröfnete mir eine reiche Quelle von musikalischen Nachrichten. Dieser gelehrte Geistliche, dem ich nicht jetzt erst eine Lobrede zu halten brauche, nachdem es Italien und ganz Europa schon lange weit besser gethan hat, war der erste, welcher mich zu meinem Unternehmen ermunterte, alle meine Bedenklichkeiten wegräumte, mir Quellen anzeigte, mir eine grosse Anzahl seltener Bücher und Handschriften gab, und in seinen freundschaftlichen und vertrauten Unterredungen eine weit grössere Menge von Nachrichten mittheilte, als ich in Schriftstellern hätte finden können. Dieß alles that er mit so aufrichtigem Herzen, und mit derjenigen unaussprechlichen Gefälligkeit, die jeder an ihm

bewundert, der das Glück hat, sich ihm zu nähern, und welche man bey geitzigen Besitzern gelehrter Schätze so selten findet. Diese gleichen gewöhnlich dem Drachen der hesperidischen Gärten, und wollen nicht leiden, daß jemand Hand an ihre goldenen Früchte lege, die sie doch nur von weitem bewachen [2]). Aus diesen und andern Materialien, welche ich mir noch anderwärts mit vieler Mühe zu verschaffen suchte, überall mit dem Urtheil von Männern begleitet, welche in den verschiedenen Fächern Kenntnisse besassen, von welchen ich zu reden hatte, ist die gegenwärtige Geschichte des glänzenden Schauspiels erwachsen, welches in Italien so beliebt und durch die Vereinigung aller Vergnügungen des Geistes, der Einbildungskraft, des Herzens, des Auges und Ohrs ohne Zweifel am geschicktesten ist, aufs kräftigste und stärkste auf den Geist des Menschen zu wirken. Es ist die höchste Kraft der vereinigten Künste, und das vollkommenste Vergnügen, welches die menschliche Gesellschaft von ihnen erwarten kann.

2) Ein Jahr nachher, als diese Worte gedruckt waren, gieng der Pater Martini in ein besseres Leben über. Aber die Erkenntlichkeit edler Seelen bleibt nicht an der Pforte des Todes stehen. Anm. d. Verf.

Da ich aus solchen Quellen geschöpft habe, so darf ich auf die Genauigkeit und Neuheit der Nachrichten, womit alles unterstützt ist, was ich hier geschrieben habe, eben nicht stolz seyn. Beym Lesen der vielen und berühmten Schriftsteller, die in litterarischen Untersuchungen meine Vorgänger gewesen sind, habe ich Gelegenheit gehabt, mich in einer Meynung zu bestärken, welche ich schon seit langer Zeit angenommen hatte, nemlich: daß sowol die litterar- als politische Geschichte nichts als ein weites Meer von Irthümern ist, auf welchem nur hin und wieder, gleichsam von ungefehr einige einzelne zerstreute Wahrheiten schwimmen. Mein erster Gedanke war, die Nachlässigkeiten so vieler Schriftsteller anzuführen, die Fehler zu berichtigen, und die Autorität einiger, durch deren Namen leichtgläubige und träge Leser geblendet werden, auf ihren wahren innern Werth zurück zu führen. Allein ich wurde bald gewahr, daß auf diese Weise meine Geschichte sich in eine fürs Publikum unangenehme Streitschrift verwandeln würde. Das Publikum ist meistens zufrieden, wenn es die Wahrheit findet, und bekümmert sich wenig darum, ob sie andere verfehlt haben oder nicht. Nichts destoweniger behielt ich mir vor, bey Gelegenheiten, wo es mir nöthig schien, meinem

ersten Plan zu folgen. So habe ich mich auch zu vieler Citaten enthalten, sowol um die Aufmerksamkeit des Lesers nicht alle Augenblicke zu unterbrechen, als auch mein Werk nicht zu sehr zu vergrössern. So viele Mühe ich mir auch gegeben habe, die Richtigkeit meiner Nachrichten zu zeigen, so ist doch mein Hauptbestreben nicht gewesen, eine bloße trockene Compilation von Begebenheiten zu liefern; ich wollte vielmehr darüber urtheilen, ihre Verbindung unter einander zeigen, und verwandte Gegenstände zusammenstellen, die, wenn sie mit dem Hauptgegenstande vereinigt wurden, zur desto deutlichern Darstellung desselben beytragen konnten. Wenn also gleich der Titel des Buches bloß das musikalische Theater angeht, so wird der Leser demohngeachtet doch auch eine nicht ganz oberflächliche Geschichte der italiänischen Musik und ihrer Veränderungen, so wie des Trauerspiels und Lustspiels mit vielen eingestreuten Betrachtungen über andere Zweige der Dichtkunst, finden. Doch muß ich erinnern, daß, da ich die Geschichte der Kunst und nicht der Künstler schreibe, man alle die kleinen unbedeutenden Anzeigen von Namen, Zunamen, Vaterland, Geburts- und Sterbejahr der Autoren, von ihren öffentlich bekannt gewordenen Werken, von den ver-

schiedenen Ausgaben und andern solchen Dingen, die unsere heutigen Gelehrten so sehr lieben, vergeblich erwarten würde. Tausend andere Bücher können die Wißbegierde derjenigen befriedigen, die solche Untersuchungen für wichtig halten.

Auf alle Weise bin ich jedoch von dem schmeichelhaften Gedanken, daß ich alle Gelegenheit zum Tadel vermieden hätte, weit entfernt. Ohne die Leser der Bösartigkeit oder der Ungerechtigkeit zu beschuldigen, (Redensarten, welche von unglücklichen Schriftstellern erfunden sind, um sich für die gerechte Verachtung zu rächen, mit welcher sie vom Publikum aufgenommen wurden,) sehe ich sehr wol, wie viele Vorwürfe mir gemacht werden können, zum Theil mit Recht, zum Theil aber auch aus einem Vorurtheile derjenigen, welche ihren eigenen Geschmack als Gesetze für jedermann wollen gelten lassen, und endlich von jenen beschwerlichen Menschen, welche die Bemühungen anderer als einen stillschweigenden Vorwurf ihrer Trägheit ansehen, und sich zum Troste ihrer Eigenliebe bemühen, sie nicht nur selbst zu verachten, sondern auch bey andern in Verachtung zu bringen. Sie gleichen ganz jenen Satyrn, die uns Claudian beschreibt, welche ihres Muthwillens und ihrer Eckelhaftigkeit wegen vom

Aufenthalte der Grazien ausgeschlossen wurden, und sich nun hinter die Zäune versteckten, um über alle die glücklichen Sterblichen, welche an der Hand des Liebesgottes in die angenehmen Gärten geführt wurden, ein spöttisches Gelächter erschallen zu lassen. Es würde eine beschwerliche und unnütze Arbeit seyn, jenen zu antworten, weil die Wahrheit keiner Antwort bedarf, und diesen, weil sie doch ihre Meynung nie ändern, wo es auf Geringschätzung ankommt.

Nichts destoweniger giebt es noch einen Umstand, der, je leichter er bey erleuchteten und billigen Richtern Nachsicht erhält, gewissen kleinherzigen Personen, die Achtung und Schwachheit sehr übel mit einander verwechseln, desto anstössiger wird. Dieß ist die zwar höfliche, aber zuversichtliche und unpartheyische Art, mit welcher von Kunstwerken und ihren Verfassern geredet wird. Sie hätten vielleicht gewünscht, daß ich vorsichtiger gewesen wäre, das heißt nach der Bedeutung, welche sie diesem Ausdruck geben: daß ich nicht gewagt hätte, meine Meynung anders als mit der einem Sklaven eigenen Schüchternheit vorzutragen, daß ich den Irthümern und Vorurtheilen des Jahrhunderts geschmeichelt haben, und das verächtliche Echo so vie-

ler thörichten Urtheile gewesen seyn möchte, welche man alle Tage sowol in gesellschaftlichen Unterredungen, als in gedruckten Büchern bemerkt. Es wird auch nicht an solchen Leuten fehlen, welche ihre Zuflucht zu den Gemeinplätzen der Unwissenheit nehmen, und aus dem Umstand, daß ich ein Fremder bin, [3]) den Verdacht des Neides gegen Italien schöpfen werden. Ich bin so vollkommen republikanisch gesinnt, daß ich auch in Rücksicht auf Wissenschaften stets geglaubt habe, Wahrheit und Freyheit müsse die Fahne eines jeden seyn, der den achtungswürdigen Namen eines Schriftstellers nicht beschimpfen will; ich habe dafür gehalten, daß die Schonung der Vorurtheile der Bildung des Geschmacks eben so schädlich sey, als die Schonung des Lasters den Sitten; ich war der Meynung, daß die wahrhafte Achtung sowol für Nationen als Privatpersonen sich nicht durch ceremoniöse und verstellte Höflichkeit äussere, die meistens entweder aus Eigennutz oder aus Furcht entspringt, sondern dadurch, daß man ohne Neid verdiente Gerechtigkeit beweise, und ohne Furcht die nöthige Wahrheit sage; ich dachte, so wie ein Freund, welcher tadelt, eine aufrichtigere Zuneigung beweißt, als der schmei-

3) Arteaga ist nemlich ein gebohrner Spanier.

chelnde Höfling, so zeige er auch zugleich dadurch, daß er eine grössere Meynung von uns habe, weil er uns für fähig hält, vernünftige Vorstellungen anzuhören. Dieß thut der Schmeichler nicht: denn er schließt von sich selbst, daß derjenige, dem er schmeichelt, eben so wie er selbst, das Licht der Wahrheit nicht ertragen könne. Endlich habe ich auch eingesehen, daß, wenn auch die Achtung für gewisse Männer mich zu einiger Partheylichkeit hätte reizen können, die weit grössere Achtung, welche ich dem Publikum schuldig bin, mich doch davon abhalten müsse, und daß eine solche Partheylichkeit tadelnswürdig und ungerecht sey. Was den Verdacht betrift, daß ich als ein Fremder die Nation herunter setzen wolle, so ist er um so ungegründeter, je mehr der grösseste Theil dieses Werks das Gegentheil beweißt. Man darf nur die ersten Capitel obenhin ansehen, um zu bemerken, wie viel Lob Italien erhält, wie die italiänische Musik und das italiänische Melodrama der Musik und dem Melodrama anderer Völker vorgezogen wird, auf welche Weise man es gegen die Vorwürfe anderer Nationen vertheidigt, (wenn sie nemlich ungegründet befunden werden,) und endlich, wie dem Verdienst so vieler seiner Dichter und Musiker überall Gerechtigkeit

erwiesen wird. Wenn mir demohngeachtet jemand Absichten beymessen will, die ich nicht gehabt habe; wenn man meine Freymüthigkeit dazu mißbraucht, meine Absichten falsch zu erklären, so wie Cartesius wegen Erfindung neuer Beweise der Existenz Gottes für einen Atheisten gelten sollte; wenn es kein anderes Mittel giebt, wodurch man auf andere Gedanken gebracht werden kann, als daß ich meine Feder mit schändlichen Schmeicheleyen beschimpfe, oder mich einem lächerlichen Partheygeist unterwerfe; so benachrichtige ich sie hiermit vorläufig, daß ich nicht für sie geschrieben habe, und daß gegen eine solche Art von Lesern jener Vers des Horaz:

Odi profanum vulgus, et arceo.

stets mein Wahlspruch seyn wird.

Nur noch eine Bemerkung habe ich zu machen, ehe ich schliesse. Als ich den Entschluß faßte, den Ursprung, Fortgang und gegenwärtigen Zustand des Melodrama in Italien zu erzehlen, wo es mehr als anderwärts ausgebildet ist, und noch immer mehr ausgebildet wird, fand ich anfänglich eine Schwierigkeit, die mir fast den Muth benommen hätte. Die Tragödie, die Comödie, und das Schäferspiel haben bestimmte Regeln, nach welchen sie beurtheilt werden können. Diese festgesetzten Re-

geln sind vom Beyspiel grosser Meister, von der fast einmüthigen Uebereinstimmung gebildeter Nationen, und aus den Schriften der vielen berühmten Männer abgezogen, die entweder als Philosophen, oder als Kritiker weitläuftig und gelehrt davon gehandelt haben. Das musikalische Drama hingegen, als eine noch neue Frucht des italiänischen Klima, das lange Zeit hindurch unbedeutend war, und erst in unserm Jahrhundert seinen Glanz erhielt, hat noch keinen grossen Geist gefunden, der es unternommen hätte, seine innere Beschaffenheit zu untersuchen, die wahren Grundgesetze desselben anzugeben, Regeln zu bestimmen, und uns, wenn man so sagen darf, eine musikalische Poetik zu geben. Daher diejenigen Schriftsteller, welche von andern Gattungen der Poesie sehr gut geschrieben haben, hier fast immer im Finstern tappen, das Melodrama bald in die Fabelwelt verweisen, bald es seiner Natur nach als etwas mangelhaftes ansehen, oder es endlich auch mit der Tragödie verwechseln. Diese Nachlässigkeit und dieses tiefe Stillschweigen wird vielleicht dem Melodrama zu desto grösserm Vortheil gereichen, wenn es wahr ist, was der grosse Baco bemerkt, daß die Philosophen in der Bestimmung der Gränzen einer Kunst nicht eher eilen müssen, bis sie die

verschiedenen Formen beobachtet haben, welche sie nach Zeiten und Umständen annehmen kann. Aber nicht weniger wahr ist es, daß bey diesem Mangel an Grundsätzen, wodurch unsere Urtheile bestätigt werden können, und bey so vielen und verschiedenen Meynungen, nothwendig ein jeder, der urtheilen will, verirrt werden müsse. Die Italiäner, welche bisher darüber geschrieben haben, sind hierin nicht glücklicher gewesen. Ohne des Cavaglieri, Salvadori, Crescimbeni, Calsabigi, Mattei und so viel anderer zu erwähnen, welche diese Materie nur kurz berührten, haben wir nur drey Schriftsteller gehabt, die absichtlich davon gehandelt haben. Quadrio, ein Mann, der unermeßlich viel gelesen hatte, aber unzuverlässig in seiner Gelehrsamkeit, von mittelmässigem Geschmack und ein unglücklicher Kritiker war, verwendete die Hälfte seines grossen, unter dem Titel: Storia e ragione d'ogni poesia, bekannten Werks, auf eine Abhandlung von der Oper, worin aber der Leser nichts als Titel, Zeiten und Namen von Autoren findet, die ohne alle Ordnung zum Schrecken des Gedächtnisses und zur Marter unserer Gedult zusammen gerafft sind. Diesem langweiligen Namen-Verzeichniß ist eine Definition des Drama vorgesetzt, welche bloß von Mißbräu-

chen, von einigen alltäglichen Bemerkungen, und von angenommenen Vorurtheilen, die mit gegründeten Vorschriften verwechselt sind, abgeleitet ist. Der berühmte Graf Algarotti entwarf einen kurzen Versuch darüber, worin mit seinem gewöhnlichen Geist, und der Leichtigkeit eines blumichten Styls schöne Bemerkungen gemacht sind; man sieht daraus, daß er in dieser Materie ein Mann von Geschmack war. Allein, bloß auf das Praktische der Oper eingeschränkt, wollte oder konnte er nicht bis zu Grundsätzen hinauf steigen, wie er vielleicht hätte thun sollen, wenn er die Ehre verdienen wollte, unter die Kritiker von der ersten Klasse gerechnet zu werden. Weit gelehrter, weit allgemeiner, weit mehr raisonnirt, folglich auch weit nützlicher ist die Abhandlung von der Oper, deren Verfasser der Ritter Panelli aus Neapel ist. Er umfaßt seinen Gegenstand nach dessen ganzen Umfang. Seine Betrachtungen über die schönen Künste überhaupt, und über die Musik und Direktion des Theaters insbesondere, sind sehr urtheilsvoll, anwendbar, und zeigen überall Bescheidenheit, Anstand und guten Geschmack. Nichts destoweniger, ohne den Werth eines Buchs herunter setzen zu wollen, welches ich unter allen, die bis jetzt öffentlich erschienen sind,

hauptsächlich in dem unterrichtenden Theil für das Beßte halte, scheint es mir doch, als wenn die Gedanken des Verfassers vom poetischen Theil des Drama weder die Richtigkeit noch die Fruchtbarkeit haben, die man an andern Orten seines Werks antrift; es scheint mir, daß er in Aufsuchung der wesentlichen Unterschiede zwischen der Oper und der Tragödie nicht glücklich gewesen ist, und daß er weder die Kritik noch die Geschichte sehr erweitert hat. Er hat uns daher noch manchen Stoff zu Betrachtungen von allerley Art übrig gelassen.

Es würde ein unverzeihlich kühner Gedanke von mir seyn, alles ausfüllen zu wollen, was andere nicht vermochten, und was wahrscheinlich noch nicht so bald geschehen wird. Ein dramatisches System, wenigstens so wie ich mir es denke, auf das genaue Verhältniß unserer Empfindungen mit den Accenten der Sprache, der musikalischen Melodie, und beyder mit der Poesie gegründet, würde in einem einzigen Menschen die vereinigten Talente eines Philosophen wie Locke, eines Grammatikers wie Marsais, eines Musikers wie Händel oder Pergolese, und eines Dichters wie Metastasio erfordern. Indessen hat es mir doch nützlich und nöthig geschienen, bis wir et-

was besseres hierüber erhalten, meinem Werke zwey Untersuchungen vorzusetzen, theils um dadurch den Mangel der Schriftsteller über diesen Punkt in etwas zu ersetzen, theils aber auch, um einen festen Grundsatz zu haben, von welchem man bey Untersuchung der dramatischen Dichter ausgehen kann. In der ersten, wo die Natur des Melodrama aus den innersten Quellen der Philosophie hergeleitet wird, werden die wahren Gesetze desselben, unabhängig von allen Autoritäten und Beyspielen, aufgesucht, und die unveränderlichen Gränzen bestimmt, wo es sich von andern theatralischen Werken scheidet. In der zweyten wird das Verhältniß untersucht, in welchem die italiänische Sprache mit der Musik steht, nebst dem, was noch zur Vervollkommung derselben zu thun ist. Wenn diese grossentheils neuen Betrachtungen über solche Materien, so wie noch über viele andere, die hin und wider vorkommen, zu einem vollständigen System auch nicht hinreichen, (was eigentlich nie meine Absicht war,) und wenn sie auch die Meister der Kunst ihrer nicht würdig finden sollten, so können sie wenigstens für Jünglinge nützlich seyn, für welche sie hauptsächlich geschrieben wurden. Ich werde mich glücklich schätzen,

wenn meine Irthümer einem andern Gelegenheit geben, mit einer meisterhaftern Feder einen so schönen Gegenstand, welcher der Untersuchungen des Philosophen und des Mannes von Geschmack gleich würdig ist, zu bearbeiten.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Geschichte der italiänischen Oper.

Erstes Capitel.

Analytischer Versuch über die Natur des musikalischen Drama. Wodurch es sich von andern theatralischen Werken unterscheidet. Die festgesetzten Regeln desselben aus der Vereinigung der Poesie, Musik und Perspective hergeleitet.

Wenn man das Wort Oper hört, versteht man nie ein einziges, sondern viele Dinge darunter, nemlich die genaueste Vereinigung der Poesie, Musik, Decoration, und Pantomime, von welcher hauptsächlich die drey ersten so genau in einander verbunden sind, daß man das eine ohne das andere weder untersuchen, noch die wahre Natur des Melodrama ohne die Vereinigung aller begreifen kann. Ich werde daher einzeln von ihnen handeln, und den Tanz jetzt völlig übergehen, der ohnehin kein wesentlicher Theil der italiänischen Oper zu seyn scheint, weil er fast immer nur als ein Intermezzo eingeschaltet, und höchst selten mit der Handlung selbst verbunden wird. In jedem andern poetischen Werke ist die Dichtkunst eine umschränkte Beherrscherin, auf welche sich alles übrige bezieht; aber in der Oper ist sie nicht Herrscherin, sondern nur Gesellschafterin der übrigen Künste, und um so mehr oder weniger werth, jemehr oder weniger sie sich nach der Decoration bequemt. Daher sind diejenigen poeti-

schen Gegenstände, welche nicht geschickt sind, durch die Süssigkeit der Klänge dem Ohr zu schmeicheln, oder das Auge durch die Lieblichkeit des Schauspiels zu ergötzen, ihrer Natur nach aus dem Drama verbannt; so wie im Gegentheil diejenigen Gegenstände die beßten sind, welche die vorerwehnten Eigenschaften in sich vereinigen. Da aber die Musik gewöhnlich als der wesentlichste Theil des Drama angesehen wird, und die Poesie ihre größte Kraft und Annehmlichkeit durch sie erhält, so wird auch der Hauptcharakter der Oper am meisten durch die Veränderungen bestimmt, welche ihrentwegen eingeführt worden sind.

Die Vereinigung der Musik mit der Poesie ist daher das erste Merkmal, welches die Oper von der Tragödie und Comödie unterscheidet. Aus dieser Vereinigung entsteht indessen kein so unwahrscheinliches Ganzes, wie diejenigen glauben, welche es für abgeschmackt halten, daß Helden und Heldinnen sich singend freuen, erzürnen, und mit einander unterreden. Wenn man die Sache so ganz natürlich nehmen dürfte, so würde sie allerdings abgeschmackt seyn; allein im musikalischen Drama ist es nicht so, weil es eben so, wie andere nachahmende Künste, nicht sowol das Wahre selbst, als vielmehr die Vorstellung desselben zum Gegenstande hat; man will nicht, daß es die Kunst nackt und einfach, genau so wie es ist, vorstelle, es soll es verschönern, und auf seine Weise bilden. Das Gesetz des Malers ist: nicht bloß einen Menschen zu malen, sondern ihn zu vervollkommen, und jenes Verhältniß der Theile,

nebst der Mischung der Farben, die er gewöhnlich nicht hat, hinzuzusetzen. Auf diese Weise ist der Ruhm des Zeuxis bis auf uns gekommen, welcher, da er zu seiner Helena in der Natur kein Wesen fand, welches der erhabenen Idee von Vollkommenheit entsprach, die seinem Geiste von ihr vorschwebte, die vollkommensten Züge von vielen der schönsten Mädchen sammelte, und ein solches Ganzes daraus verfertigte, wie es nirgends als im Geiste des Malers vorhanden war. Man verlangt vom Tragiker, daß er Leidenschaften und Charaktere ausdrücke; dieß soll aber durch Mittel geschehen, die seiner Kunst eigen sind, das heißt: durch den Vers und poetischen Styl. Sollte er die Dinge so ausdrücken, wie sie wirklich sind, so würde er gezwungen seyn, den Mahomet oder die Zaire nicht in französischer, sondern in arabischer Sprache, in gemeiner Prosa und nicht in Alexandrinischen Versen reden zu lassen. Eben so wird die Natur von der Musik nachgeahmt, nemlich durch Mittel, welche ihr eigen sind, das heißt: durch Gesang und Klang. Diese Sprache, das stillschweigende Einverständniß zwischen Zuhörer und Musiker vorausgesetzt, ist nicht weniger wahrscheinlich an sich selbst, als die Sprache der Verse, oder der Farben, weil der Gegenstand, welchen die Musik nachahmen will, in der Natur eben so wenig anders vorhanden ist, als die Gegenstände, welche die Malerey oder Poesie zur Nachahmung wählt. Wer daher dem musikalischen Drama Vorwürfe macht, weil es singende Personen einführt, thut nichts besseres, als wenn er es des-

wegen verdammen wollte, weil es sich zu seiner Nachahmung lieber seiner eigenen als fremder Mittel bedient; man will nicht, daß sich in der Natur Dinge finden sollen, welche mit Gesang und Klang nachgeahmt werden können; man beschuldigt mit einem Worte die Musik, daß sie Musik ist.

Nachdem das erste Grundgesetz des musikalischen Drama bestimmt ist, giebt die Philosophie folgendes Problem aufzulösen, nemlich: was für Veränderungen entstehen durch die innere Vereinigung der Musik und Poesie in einem dramatischen Ganzen? Wir wollen versuchen, wenn es möglich ist, diesen Punkt, der mit dem ganzen Inhalt unsers Werks zusammenhängt, deutlich zu machen. Wenn ich nicht irre, so hängt die Entscheidung desselben von einer genauen Untersuchung der Verhältnisse ab, welche unter den Kräften der Poesie und Musik herrschen.

Der Zweck des Dichters ist dreyerley: zu rühren, zu malen, und zu unterrichten. Er rührt entweder gerade zu, indem er an den Gegenständen gewisse Umstände merklich macht, welche eine unmittelbare Beziehung auf uns haben, die folglich unser Interesse reizen, weil durch einen Gegenstand, der uns gänzlich gleichgültig ist, keine lebhafte Empfindung in uns entstehen kann; oder durch Nebenmittel, indem er durch den Rhythmus, durch poetischen Wohlklang, durch die Biegung und den natürlichen Accent der Stimme unsere Fiebern bewegt, von deren Bewegung unsere Empfindung gleichsam abhängt. Die zweyte Art ist diejenige, welche die

Poesie zur Vereinigung mit der Musik am geschicktesten macht; auch ist diese Eigenschaft, welche die Beredsamkeit und Poesie bis auf einen gewissen Punkt mit einander gemein haben, der Grund der nachahmenden Melodie, oder des Gesangs; woraus zugleich folgt, daß die Kraft der Beredsamkeit, wenn nicht gänzlich doch grossentheils von der musikalischen Beschaffenheit der Sprache oder vom Zauber der im oratorischen Numerus, oder in der Aussprache verschieden mit einander verbundenen Klänge abhängt. Er malt, bald durch materielle Bilder, die er den abstrakten Ideen des Geistes giebt; bald durch Sammlung der in der Natur zerstreuten Schönheiten, um sie in einem einzigen Gegenstande mit einander zu vereinigen; bald dadurch, daß die Eigenschaften eines Wesens einem andern beygelegt werden; und endlich auch dadurch, daß die Zusammensetzung, die Aussprache und selbst der Klang der willkührlichen Zeichen, nemlich der Worte, das innere Bild einer Sache vollkommen ausdrücken. In dieser letztern Eigenschaft liegt ein anderer Grund der Uebereinstimmung zwischen Musik und Poesie, weil die Musik diejenigen Dinge am leichtesten nachahmen kann, deren poetischer Ausdruck so beschaffen ist, daß der Klang der Worte mit der Natur der ausgedrückten Dinge die möglichste Aehnlichkeit habe. Endlich unterrichtet der Dichter, wenn er intellektuelle und physische Schönheiten aufsucht, und dadurch auf die Kenntniß und Liebe des moralisch-Schönen leitet. Indessen kann dieser Gegenstand nur in so fern zum Wesen der Poesie gerech-

net werden, als er eine Folge der beyden ersten ist, und ein Unterricht ohne alle Mitwirkung der Empfindung und Bilder kann auf keine Weise ein Gegenstand der Poesie seyn. Dieß bemerkt man beym Lucrez, dem berühmtesten philosophischen Dichter des Alterthums, der, so bald er seine reizenden Episoden verläßt, in einen bloß unterrichtenden Ton verfällt, und dadurch unausstehlig wird. Noch deutlicher merkt man dieß an seinen neuern Nachahmern, welche glauben, den Apoll vom Parnaß verjagen, und uns Nektar kosten lassen zu können, wenn sie in ihren gothischen Gedichten etwas von der Optik, Hydrostatik, und bisweilen auch von der nackten und trockenen Geometrie anbringen [4]. Es ist zwar wahr, daß sich auch bey berühmten Dichtern oft moralische Sentenzen finden, welche sie bey verschiedenen Gelegenheiten anbringen, und ich sehe schon

4) Warum findet man unter hundert geschmackvollen und fühlbaren Menschen, welche die Georgica des Virgil mit dem größten Vergnügen mehreremale lesen, kaum fünfe, welche ihr ganzes Leben hindurch das Gedicht des Lucrez nicht zweymal völlig durchlesen? Weil ein mantuanischer Dichter alles Seele, Bild und Feinheit ist. Weil er die Einbildungskraft beschäftigt, indem er alle Dinge veredelt; weil er das Herz durch seine Auswahl der reizendsten Gemälde interessirt, und endlich, weil er das Ohr durch die Mannichfaltigkeit seiner Verse, durch die süße und bezaubernde Harmonie derselben vergnügt. Von diesen Vorzügen finden sich nur einige im Lucrez, von den übrigen ist kaum eine Spur bey ihm anzutreffen. Ich sage es daher so dreist, als man es nur immer in dem Jahrhundert der Lucrezianer sagen kann, daß die einzige Episode vom Aristäus, und das Lob des Landlebens in den Georgicis, in meinen Augen mehr werth ist, als die sämmtlichen sechs Bücher de natura rerum. Anm. d. Verf.

jemand, der mir mit dem Versuch über den Menschen von Pope, und mit andern englischen und französischen Gedichten von der moralischen und lehrenden Gattung entgegen kommt; allein bey genauerer Untersuchung solcher Werke wird man immer finden, daß die darin enthaltenen Sentenzen stets die Erregung einer Leidenschaft oder eines Bildes zur Absicht haben müssen, wenn sie nicht bald langweilig werden sollen.

Von den drey angeführten Arten des poetischen Ausdrucks sind nur zwey für die Musik brauchbar; die Rührung nemlich als Hauptzweck, und die Malerey als untergeordnet. Die Musik rührt, wenn sie durch den Gesang die Interjectionen, Seufzer, Accente, Ausrufungen und die Biegungen der gewöhnlichen Rede nachahmt, und dadurch diejenigen Ideen erregt, welche Leidenschaften veranlaßt haben: oder auch, wenn sie die Biegungen, welche sich gewöhnlich in einer leidenschaftlichen Stimme finden, aufsammelt, und in einem aneinander hängenden Gesange mit einander verbindet. Dieß ist das, was man eigentlich Melodie nennt. Endlich rührt sie, wenn durch harmonische Klänge, durch Takt, Bewegung und Melodie, unsere Nerven erschüttert werden, die nach sichern, obgleich unerklärlichen Gesetzen, Haß, Liebe, Zorn, Freude und Traurigkeit in uns erregen können. Die Musik malt, wenn sie durch geschickten Gebrauch der Instrumente, und des musikalischen Rhythmus, den körperlichen Klang solcher natürlichen Gegenstände

nachahmt, welche fähig sind, auch dann auf unsern Geist zu wirken, wenn wir sie in der Natur gewahr werden. Von dieser Art ist der musikalische Ausdruck eines Schlachtgetümmels, oder des krachenden Donners. Ferner malt sie, wenn vermittelst der durch die Melodie erregten Empfindungen Bilder von solchen Gegenständen in uns erweckt werden, die ohne Klang, folglich keine Gegenstände der Musik sind. So muß der Musiker bey Gegenständen, wie das Grab des Ninus, der Geruch der Blumen und dergleichen ist, welche er nicht ausdrücken kann, weil sie nicht fürs Gehör, sondern für andere Sinnen gehören, sich bloß an die Wirkung halten, welche der melancholische Anblick des Grabmals, oder der angenehme Geruch der Blumen auf uns macht. Endlich malt die Musik auch dadurch, daß sie vermittelst des Gehörs verwandte Empfindungen erregt, welche eigentlich für die andern Sinnen gehören; so trägt der Musiker, der z. B. die stille Ruhe eines Schlafenden, und die traurige Stille der Natur ausdrücken will, die Empfindung des Auges ins Ohr über, und malt uns den Stillstand und den geheimen Schauder, von welchem der Beobachter solcher Gegenstände ergriffen wird. Der Leser wird mir die Mühe ersparen, mich in tiefere Untersuchungen über diesen Punkt einzulassen. Eine solche Erläuterung, welche ganz von der Art und Weise, wie die Töne auf unsere Maschine wirken, und von dem genauen Zusammenhang des Gesichts und Gehörs abhängt (ein Zusammenhang, der zwar durch die Erfahrung längst bemerkt, durch

Neuton aber erst völlig ins Licht gesetzt wurde) würde theils hier zu weitläuftig werden, theils gehört sie auch nicht wesentlich zu meinem Zweck. [5])

Unmittelbarer Unterricht kann auf keine Weise der Zweck der Musik seyn, weil sie bestimmt ist, zuerst zu den Sinnen, und sodann vermittelst derselben zum Herzen zu reden. Sie kann bloß durch Bewegung wirken, hat folglich kein Mittel, bis zur abstrakten Vernunft hinauf zu steigen. Klänge sind nichts als Klänge; sie erregen Empfindungen und Bilder, aber keine Ideen. Demohngeachtet kann die Musik die lehrreichen Sentenzen der Poesie begleiten, wenn nicht mit dem lebhaften Ausdruck eines nachahmenden Gesangs, doch wenigstens so, daß durch Takt und Bewegung der allgemeine Ton der Rede getroffen werde, wenn nur die Verse nicht allzuhart und unbequem für den Gesang, folglich nicht völlig undramatisch sind. So kann z. B. in folgenden Versen

5) Da einige den Wunsch geäußert haben, diesen Zusammenhang, oder diese Analogie, welche sich zwischen den Farben und musikalischen Tönen findet, bestimmt zu sehen, so mache ich hier einige kurze Auszüge aus der Optik Neutons, aus der Abhandlung vom Klange des Mairan, und aus der Erklärung des Augenclaviers von dem berühmten Pater Castel. Die Gründe der Analogie sind folgende:

1. Es giebt sieben Farben, welche in einem Lichtstrahl enthalten sind, und durch das Prisma unterschieden werden. Eben so giebt es sieben ursprüngliche Klänge, welche die musikalische Scala ausmachen 2. Es giebt eine erste und ursprüngliche Farbe, welche den übrigen Farben zum Grunde dient; auch einen Grundton, worauf die übri-

Comincia il regno
Da te medesmo: i desiderj tuoi

gen Töne gebeugt werden. 3. Die Zwischenräume, welche die vom Prisma getheilten, und auf einem Papiere aufgefangenen Farben einnehmen, sind in eben den Verhältnissen gegen einander, wie die Zahlen, durch welche die Verhältnisse der musikalischen Klänge ausgedrückt werden. 4. Das Mittel, wodurch sich das Licht fortpflanzt, ist ein Fluidum, so wie dasjenige, wodurch der Klang fortgepflanzt wird. Jenes ist die feinste ätherische Materie, dieses die eigentliche Luft. 5. Jede Farbe hat in der Luft gewisse Theilchen oder ätherische Wirbel. 6. Da die Wirbel und ätherischen Theilchen von verschiedener Dicke und Schnellkraft sind, so vibriren sie auch verschieden, und in ungleichen Zeiten; sie müssen folglich aus eben dem Grunde die Farben auf verschiedene Art brechen. 7. Die Verschiedenheit der Farben entsteht aus den verschiedenen Vibrationen, welche das Licht von den ätherischen Theilchen von verschiedener Natur erhält; und die Verschiedenheit der Töne von den verschiedenen Stößen, welche die ätherischen Wirbel von den klingenden Körpern empfangen. 8. Das von mehrern Theilchen zu gleicher Zeit bewegte Licht, wirft ebenfalls zu gleicher Zeit mehrere Farben, und ohne alle Verwirrung. So empfängt das Ohr ebenfalls aus der Luft ohne alle Verwirrung mehrere Töne zugleich. 9. Die Fortschreitung der musikalischen Töne geschieht durch eine Art von Cirkel, so, daß wenn man vom c ausgeht, und die übrigen durchläuft, man aufs neue zu dem c zurückkommt, z. B. c, d, e, f, g, a, h, c. Diese Einrichtung nennt man eine Octave, worin das zweyte c noch einmal so hoch als das erste ist. Auf ähnliche Weise geschieht die Fortschreitung der Farben durch eine Art von Cirkel, worin man vom Blauen ausgeht, und durch Carmoisin, Violet u. s. w. fortschreitet bis zum zweyten Blauen, welches nach der Erklärung des P. Castel noch einmal so hell und rein ist, als das erste, von welchem die Farbenoctave angefangen wurde. Noch andere Verhältnisse findet man in der angeführten Beschreibung des P. Castel, worauf er sein berühmtes Augenclavier gegründet hat, in welchem die Farben eben solche Wirkungen hervorbringen sollten, als die Töne, und wodurch gleichsam eine Lichtmusik hervorgebracht werden sollte. Das

Siano i primi vasalli: onde i soggetti
Abbiano in chi comanda
L'essempio d'ubbidir. Sia quel che dei
Non quel che puoi dell' opre tue misura.
Il pubblico procura
Più che il tuo ben. Fa che in te s'ami il padre,
Non si tema il tiranno. E' de' regnanti
Mal sicuro custode
L' altrui timore — — —

die Musik zwar den Sinn nicht ausdrücken, weil nichts für die Imagination und Empfindung darin liegt, aber gewiß durch eine natürliche Melodie den verschiedenen Sätzen und Modulationen der Stimme eine grössere Kraft geben. Allein, da ihr inneres Wesen zum Ausdruck solcher Gegenstände nicht bestimmt ist, so kommt auch nie etwas anders heraus, als ein unbedeutendes Geräusch, welches zwar das äußere Ansehen von Musik, aber nicht ihren Geist hat.

Aus dieser Vergleichung der Musik und Poesie entstehen zwey Bemerkungen, welche zu meinem Zwecke gehören. Erstlich: die Musik ist weit ärmer als die Poesie, weil sie bloß aufs Herz, aufs Gehör und auf gewisse Weise auf die Imagination eingeschränkt ist, anstatt daß die Poesie sich auch auf den Geist und auf die Vernunft erstreckt. Auf der andern Seite hingegen, ist die Musik weit ausdrucksvoller als die Poesie, weil sie die unarticulirten Zeichen nachahmt, welche eigentlich die Spra-

Vorhaben ist aber gescheitert, weil der Erfinder in der Anwendung mehr Genie als Urtheilskraft bewieß. Anm. d. Verf.

che der Natur, folglich am allerkräftigsten sind, und weil sie sie mit Tönen nachahmt, die physisch auf uns wirken, und ihre Eindrücke weit mehr unterhalten als die Verse. Diese sind aus Wörtern zusammengesetzt, welche nicht natürliche, sondern nur conventionelle Zeichen sind, reden bloß zu den innern Seelenkräften der Menschen, erfordern also die ausgesuchteste und feinste Empfindung, wenn sie verstanden und gefühlt werden sollen. Daher kommt es, daß eine Melodie weit allgemeiner rührt, als ein schönes Gedicht. Zweytens: diejenige Poesie, welche sich mit der Musik vereinigen soll, muß auch musikalische Eigenschaften annehmen, und alle übrige verwerfen. Dieß ist um so nothwendiger, je unmusikalischer die Sprache an sich ist, in welcher gedichtet wird; denn was könnte die Musik in einer accentlosen Sprache nachahmen, wenn es nicht poetische Bilder und leidenschaftliche Schilderungen sind?

Die kurze bisher beygebrachte Analyse, hat uns, wenn ich mich nicht sehr betrüge, den Weg zur Auflösung unsers angeführten Problems gebahnt. Wenn die Poesie das natürliche Vermögen der Musik unterstützen soll, und wenn diese letztere nur Gegenstände ausdrücken kann, in welchen Leidenschaften oder Malereyen enthalten sind, so muß sich das musikalische Drama vorzüglich mit solchen Gegenständen beschäftigen, die an beiden reich sind; alle jene Untersuchungen, jene langen Unterredungen oder Berathschlagungen, gehören in die lehrende Gattung der Dichtkunst, mit welcher die

Musik nichts zu thun hat. Auf diese Weise haben wir nun die erste wesentliche Eigenschaft gefunden, wodurch die Oper von der Tragödie unterschieden ist. Da das Trauerspiel den Gesetzen der Musik nicht unterworfen ist, so kann es auch vom Umfang der Poesie weit mehr Gebrauch machen, und die Unterredungen, die politischen Unterhandlungen, und dergleichen, können hier von der beßten Wirkung seyn, wenn sie zu rechter Zeit und mit guter Art angebracht werden. Die erste Scene im Pompejus des Corneille, und der erste Act im Brutus des Voltaire sind Stücke von besonderer Schönheit in diesen Trauerspielen; wer sie aber auf die Oper übertragen wollte, würde den Zuhörern eine tödliche Langeweile verursachen.

Die Handlung des Drama muß daher geschwind fortschreiten; denn wenn sich der Dichter in Weitläuftigkeiten verliert, so kann die Musik jene interessanten und handlungsvollen Augenblicke zu spät erreichen, die ihr schönstes und fruchtbarstes Feld sind. Hieraus entstehen zwey Unbequemlichkeiten; erstlich: da die Sprache der Musik so unbestimmt und allgemein ist, daß sie um einen Gegenstand zu individualisiren, den sie ausdrücken will, zu langen Passagen ihre Zuflucht nehmen, und eine Menge Noten durchlaufen muß, so würde die Handlung unausstehlig lange dauren, wenn der Dichter die kleinen Umstände nicht abkürzen wollte. Zweytens: da diese Umstände weder Wärme noch Kraft haben, so können sie auch bloß mit einer unbedeutenden und alltäglichen Modulation begleitet werden, wel-

che den Ausdruck der Worte an sich, nicht im mindesten verstärken würde. Ein leichter geschwinder Uebergang von Situation zu Situation, eine gänzliche Verbannung unnützer Umstände, eine künstlich mit einander verbundene Reihe lebhafter und leidenschaftlicher Auftritte, eine gewisse Sparsamkeit in der Rede, welche, um mich so auszudrücken, nur zum Texte dient, welchen die Musik commentirt; dieß ist es, was der dramatische Dichter dem Componisten in die Hände liefern muß. Die Weitschweifigkeit in den Worten, die langsame und künstliche Entwickelung der Begebenheiten muß er dem tragischen Dichter überlassen, und sich hingegen bloß an Präcision im Ausdruck der Empfindungen, und an geschwinde Auflösung des Knotens halten. Die Merope in einer französischen Tragödie dieses Namens hält eine lange Rede an den Polyphontes, um ihn zur Zurückgabe ihres Sohnes zu bewegen. Die Mutter, welche Metastasio bey einer ähnlichen Gelegenheit eingeführt hat, drückt sich nur in wenig Worten aus:

Rendimi il figlio mio
Ahi! mi si spezza il cor:
Non son più madre, oh Dio!
Non ho più figlio.

Dieß ist ein Muster des concisen Ausdrucks, welchen das Melodrama erfordert. Aber diese vier Verse, wenn durch eine schöne Musik Bewegung und Lebhaftigkeit hinzukommt, thun eine weit grössere und auffallendere Wirkung auf die Zuhörer, (wie Grimm in seiner Rede vom lyrischen Gedicht

sehr richtig bemerkt hat,) als der tragische und künstliche Auftritt in der Merope des Voltaire.

Aus eben der Ursache würde auch eine allzukünstlich verwickelte Handlung der Natur des Drama nicht angemessen seyn. Wenn die Musik ihre Wirkung thun soll, so muß sie gewisse Zwischenräume oder Entfernungen haben, zwischen welchen der Ausdruck Platz finden kann; muß sie zu geschwind über ihre Noten hinweg eilen, so verwirren sich die Passagen und ihre Harmonie wird verdorben. Daher kommt es, daß wenn Poesie und Musik in einem Gedichte mit einander vereinigt werden sollen, welches mit allzuvielen Nebenumständen überladen ist, das Gedränge derselben eine stete Trennung unter ihnen verursacht, und daß die Musik die Situationen nie bezeichnen kann, welche ihr die Poesie vorschreibt. In dieser Simplicität und Schnelligkeit der Handlung liegt folglich ein anderer wesentlicher Unterschied der Oper.

Die Abhängigkeit der Poesie in Rücksicht auf Musik bewirkt auch im Styl eine nicht geringe Veränderung. In der Tragödie muß er bloß dramatisch, im musikalischen Drama aber, dramatisch-lyrisch seyn. Um diesen Unterschied begreiflicher zu machen, ist es nöthig, wieder zu den ersten Grundsätzen zurück zu gehen.

Der Gesang ist ein natürlicher Ausdruck der Gefühle unsers Herzens, der uns eben so eingepflanzt ist, als andere äußere Zeichen des Schmerzes, der Freude, der Traurigkeit, der Wollust, der Hofnung und Furcht. Nur ist dabey zu bemerken,

daß jede von diesen Leidenschaften ihr eigenes Zeichen des Ausdrucks hat, und daß sie der Gesang ohne Unterschied alle auszudrücken vermag. Gesang setzt also eine Bewegung des Herzens voraus, eben so wie die Thränen, und das Lachen; und diese Bewegung muß sogar desto größer seyn, je lebhafter und inniger der Gesang seyn soll. Wer also singt, ist auf gewisse Weise außer seinem natürlichen Zustand, so wie man sagt, daß diejenigen Menschen außer sich sind, welche von einem Staunen oder von einer Leidenschaft ergriffen werden. Hieraus folgt, daß die Sprache, in welcher gesungen werden soll, von der gewöhnlichen verschieden seyn müsse, das heißt: sie muß so beschaffen seyn, wie die Sprache eines Menschen, der eine ungewöhnliche Situation seines Herzens auszudrücken hat. Diese Veräußerung sein selbst, Bewegung, oder wie man es sonst nennen will, hat entweder solche Dinge zum Gegenstand, die das Herz sehr lebhaft interessiren, und alsdenn wird der Styl des Sängers leidenschaftlich seyn; oder sie hat solche Dinge zum Zweck, welche die Einbildungskraft reizen, und in diesem Fall wird sich der Sänger der malerischen Sprache bedienen, die im Grunde nichts anderes, als die lyrische ist. Der blumichte und bildliche Styl der lyrischen Dichter, so seltsam er uns anfänglich auch vorkommt, ist daher nichts destoweniger der Natur angemessen; denn da man annimmt, es sey Gesang, was sie sagen, so nimmt man eben sowohl an, daß sie außer sich gesetzt, oder von einer Leidenschaft ergriffen sind. Der Gesang

ist also eine Sprache der Täuschung, und wer singt, täuscht sich selbst, eben so wie derjenige, welcher singen hört, und sich nun einbildet, größer, edler und erhabener als andere geworden zu seyn. Zur Verdeckung dieses Irthums trägt die Instrumentalmusik bey, welche mit der Singstimme vereinigt, die Täuschung noch stärker und dauerhafter macht, und durch ihre Annehmlichkeit den Zuhörer so beschäftigt, daß er seine Verblendung nicht gewahr wird. So wurde Rinaldo durch den geheimnißreichen Gürtel der Armide verhindert, zu bemerken, daß er bezaubert sey. Das Vermögen der Vocal- und Instrumentalmusik, grosse, erhabene und ungewöhnliche Ideen zu erregen, lernt man auch daraus kennen, daß die Propheten oft, ehe sie weissagten, einen Spieler kommen liessen, der ihren Geist aufheitern mußte. Man vergleiche hiermit den Anfang einiger Oden des Horaz, und noch mehr den unnachahmlichen Pindar, gegen welchen alle unsere Chiabrera, Guidi, Rousseau, Dryden, Gray, Gleim und Klopstock das sind, was der Vogel, welcher über Sümpfen flattert, gegen den Adler ist, der sich mit Macht durch den unermeßlichen Raum der Luft schwingt.

Die Natur des Gesangs leitet uns also auf den lyrischen Styl. Daher giebt es viele Arten des Styls, welche im Drama sehr gefallen, in der Tragödie aber auf keine Weise gefallen würden. Folgende artige Ariette von Metastasio:

Placido Zeffiretto
Se trovi il caro oggetto

Digli, che sei sospiro,
Ma non gli dir di chi.
Limpido Ruscelletto,
Se ti rincontri in lei
Dille, che pianto sei,
Ma non le dir qual ciglio
Crescer ti fè così.

oder folgende Verse des Quinault aus seiner Isis, die voll Feinheit und Wohlklang sind!

Le Zefir fut temoin, l'onde fut attentive,
Quand la Nymphe jura de ne changer jamais,
Mais le Zephyr leger et l'onde fugitive
Ont enfin emporté les sermens, qu'elle a faits.

würden ohne Zweifel in der Alzire, im Polyeukt, oder im Mithridat übel angebracht seyn; aber wer sie vom lyrischen Theater ausschliessen wollte, der müßte vom Gott der Musik sehr verlassen seyn. Als ein Grund mehr, warum sie in der Oper zugelassen werden müssen, kann auch angeführt werden, daß in der Musik allzuviele Einförmigkeit entstehen würde, wenn sie sich bloß auf pathetische Gegenstände einschränken sollte, und daß wir uns dadurch freywillig einer reichen Quelle von harmonischen Schönheiten berauben würden, welche durch die Anwendung der Musik auf andere Gegenstände hervorgebracht werden. So ist z. B. die Musik außerordentlich schön, welche folgende leidenschaftliche Aeusserungen des Timonthes ausdrückt:

Misero pargoletto
Il tuo destin non sai:
Ah! gli non dite mai
Chi fosse il genitor.

Come in un punto, oh Dio!
Tutto cangiò d'aspetto!
Voi foste il mio diletto,
Voi siete il mio terror.

Aber nicht weniger schön ist auch folgende Arie des Orpheus:

Chi mai dell' Erebo
Fra le caligini
Sull' orme d'Ercole
O di Piritoo
Conduce il piè?
D'orror l'ingombrino
Le fiere Eumenidi
E lo spaventino
Gli urli del Cerbero
Se un Dio non è.

Um wie viel mannigfaltiger, folglich auch angenehmer, wird nicht die Musik, wenn die Schönheiten dieser zweyten Art mit der ersten verbunden werden? Welche reizende Contraste, und welchen Reichthum erhält nicht die Poesie dadurch? Man kann hieraus sehen, daß sich jene sonst schätzbaren Schriftsteller als wahre Feinde unsers Vergnügens gezeigt haben, welche alle Theile des dramatischen Schauspiels einzig und allein auf die leidenschaftliche Gattung einschränken wollten.

Es muß indessen bemerkt werden, daß, obgleich der von uns festgesetzte Grundsatz im Allgemeinen richtig ist, er sich doch verschieden modificirt, je nachdem er auf verschiedene Gattungen von Gedichten angewendet wird. In der Ode, wo der Dichter besonders von einem poetischen Feuer durch-

drungen, und seine Imagination aufs höchste gespannt ist, muß auch der Ausdruck der Gedanken weniger geordnet, freyer, voll kühner Wendungen, Uebergänge und Bilder seyn, weil dadurch der Zustand, worin sich der Geist des Sängers befindet, am beßten ausgedrückt wird. Im Drama hingegen, wo man weder annehmen kann noch muß, daß die Personen bis zu einem solchen Grade ausser sich gesetzt sind, und wo nur Handlung, Interesse und Leidenschaft statt findet, muß zwar die Sprache lyrisch seyn, doch mit Vorsicht, und nur so viel, als unumgänglich nothwendig ist, um dem Gesang Annehmlichkeit und Lebhaftigkeit zu geben, und ohne der theatralischen Wahrscheinlichkeit und der verschiedenen Gattung von Leidenschaft zu schaden, welche darin vorgestellt wird. Hieraus entspringt der eigene dramatisch-lyrische Styl der Oper, der genau derselbe ist, in welchem sich Metastasio über alle übrige Dichter hinauf geschwungen hat. Man wird leicht begreifen, daß die Natur des Gesangs und des musikalischen Styls auf den Charakter der Personen einen großen Einfluß haben müsse. Wenn der Gesang eine Sprache der Empfindung und der Täuschung ist, so dürfen nur solche Personen eingeführt werden, welche lebhafter und tiefer Rührungen fähig sind, auch in keinen andern Umständen, als in solchen, die eine Bewegung voraus setzen. Die wichtigste und kraftvolleste aller nachahmenden Künste würde bey einer kalten und unbedeutenden Unterredung übel angewendet seyn. Sie würde sich schlecht für einen Socrates, für einen sauer sehenden

Stoiker schicken, der aller Empfindung beraubt, in einer Ariette vier Denksprüche aus seiner Schule anbringen würde; schlecht für einen durch hohes Alter kalt gewordenen Greiß, der bloß für sich, nicht aber für andere Gegenstände empfindlich ist, schlecht endlich für Statistiker, Geitzige, Politiker, und überhaupt für alle jene Charaktere, welche bloß unedler, versteckter Leidenschaften fähig, und durch Eigennutz oder andere Umstände behutsam gemacht, nie ihrem Herzen auf eine freye und leichte Art Luft machen können. Solche Personen, die sich meistens eines einförmigen und ernsthaften Tones der Stimme bedienen, lassen in ihrer Rede nichts von jener Deutlichkeit und Stärke des Accents, und von jener Mannichfaltigkeit der Inflexionen merken, welche die Seele der nachahmenden Musik sind. Man muß sich daher im Melodrama vor solchen Personen hüten, oder, wenn sie doch darin eingeführt werden sollen, sie den übrigen nur unterordnen, und ihnen die Ehre lassen, im Trauerspiel ansehnlichere Plätze zu behaupten, weil hier die weitläuftigere Entwickelung solcher Charaktere besser angebracht ist. Callicrates im Dio, Lusignanus in der Zaire, Polydor in der Merope, und verschiedene andere thun auf dem tragischen Theater grosse Wirkung, weil die nachahmenden Personen auch zur Vernunft reden, und weil die lehrende Poesie nicht minder gefällt, als die rührende. Die erste paßt für kalte, ruhige und versteckte Charaktere eben so gut, als für diejenigen, welche ihnen entgegen gesetzt sind. Aber die Natur des Gesangs, die nur Energie und

leidenschaftliche Rührung verlangt, und nur lebhafte Empfindungen des Herzens nachzuahmen vermag, verwirft sie als unbequem zu ihrem Zweck. Da sie aber demohngeachtet zur Entwickelung der Begebenheiten so oft nöthig sind, welcher Platz gebührt ihnen im Melodrama?

Diese Frage führt uns auf eine andere, nicht weniger interessante Bemerkung, nemlich auf die verschiedenen Gattungen des Gesangs, welche den verschiedenen Charakteren und Situationen der Personen entsprechen müssen. Es giebt eine ruhige Situation, in welcher die Personen einander vom wirklichen Zustand der Dinge unterrichten, Umstände erläutern, und gleichsam den Zwischenraum ausfüllen, welcher sich zwischen dem Uebergang einer Leidenschaft zur andern findet. Diese Gattung, welche vollkommen erzehlend ist, gehört ins einfache Recitativ, welchem Scharfsinn, Deutlichkeit und Kürze eben so wie jeder andern Erzehlung eigen sind. Jedoch ist zu bemerken, daß die letzte der erwehnten Eigenschaften in der Oper weit nöthiger ist, als im Trauerspiel, theils wegen der Kürze und Geschwindigkeit, welche die Musik erfordert, theils auch deswegen, weil der Zuhörer stets auf den Gesang oder die Melodie, als den Hauptzweck der nachahmenden Musik, begierig ist, also ungeduldig wird, wenn er zu lange darauf warten muß. Also im einfachen Recitativ, welches eigentlich mehr musikalische Declamation als Gesang ist, weil es von der Musik nichts als den Baß annimmt, um die Stimmen dann und wann damit zu unterstützen, und weil

darinnen nur selten in vollkommenen musikalischen Intervallen fortgeschritten wird, haben diejenigen untergeordneten Personen ihren Platz, die wir bisher für ungeschickt zum Gesange erklärt haben. Es giebt eine andere weit heftigere und empfindlichere Situation, worin sich die ersten Anfälle der Leidenschaften zeigen, wenn die Seele von einer Menge widersprechender Empfindungen herumgetrieben, in sich selbst ungewiß wird, wozu sie sich entschliessen soll. Diese Ungewißheit und der wechselseitige Uebergang von einer Bewegung zur andern, ist das, woraus das obligate Recitativ entstehet, dessen Styl folglich schwankend und unterbrochen seyn muß, damit in dem Gange desselben der Stillstand, und die Beunruhigung der handelnden Person ausgedrückt und der Instrumentalmusik überlassen werden könne, dem Ausdrucke dasjenige beyzufügen, was der Sänger verschweigt. Die Seele, ihrer Ungewißheit müde, entschließt sich endlich, und ergreift diejenige Parthey, welche ihr am schicklichsten vorkommt. Die Leidenschaften äußern sich freyer und sind gewissermaaßen auf ihrem höchsten Punkt. Diese Situation ist der Arie eigen, die aus diesem philosophischen Gesichtspunkt betrachtet, nichts anders ist, als die Conclusion, der Epilog oder das Epiphonema der Leidenschaft, und die vollkommenste Vollendung der Melodie. Ein Beyspiel wird meinen Gedanken deutlicher machen. Die unglückliche Dido wird von ihrer Schwester Selena benachrichtigt, daß Aeneas ohne sich im mindesten um ihre Bitten zu bekümmern, in der Nacht seine Begleiter stillschwei-

gend versammelt, die Schiffe zurecht gemacht habe, und aus Carthago entflohen sey. Dieser Auftritt ist in einem einfachen Recitativ ausgedrückt. Die von dieser unerwarteten Neuigkeit betroffene Dido schwankt zwischen einer Menge von Empfindungen, Gedanken und Zweifeln, und weiß nicht, ob sie mit gewaffneter Hand den fliehenden Aeneas verfolgen, ob sie sich seinem Nebenbuhler, dem Jarba in die Arme werfen, oder gar aus Verzweifelung sich ermorden soll. Eine solche Situation, die gewöhnlich in einen Monolog ausgedrückt wird, ist dem obligaten Recitativ eigen. Sie entschließt sich endlich, und der Wunsch zu sterben, behält die Oberhand: dieß ist der schickliche Platz für die Arie. Wenn sich die Person nicht entschließt, sondern in ihrer Ungewißheit bleibt, wie bisweilen geschieht, so wird die Arie so beschaffen seyn müssen, wie etwa das Verlöschen der Empfindung, das heißt: wie jene letzte Betrachtung, in welcher sich die Seele bemüht, ihren Schmerz, oder irgend eine andere Empfindung auf einen Augenblick zu mäßigen. Solche Betrachtungen sind bisweilen moralisch, und entspringen aus der genauern Beobachtung der vorhandenen Umstände. In diesem Fall erfordert die Arie natürlicherweise eine Sentenz; denn ich kann unmöglich den Ritter Planelli [6]) nach Sulzern [7])

6) Trattato dell' Opera in musica, cap. 3. §. 3. Eine ausführliche Anzeige dieses Werks steht im ersten Band meiner mus. kritischen Bibliothek S. 259 — 267.

7) Allgemeine Theorie der schönen Künste, im Artikel Oper.

beystimmen, die alle und jede Sentenzen von der Arie ausschliessen wollen, weil, (wie sie sagen) das Dogmatisiren der Leidenschaft nicht eigen ist. Sicher ist es ihr nicht eigen, wenn man darunter das Hersingen eines Kapitels aus dem Seneca, oder eines langen moralischen Geschwätzes versteht, wovon die Trauerspiele der Cinquecentisten so voll sind; aber mit den kleinen und kurzen Sentenzen, die sich aus der gegenwärtigen Verfassung unsers Geistes dem Herzen gleichsam von selbst darbieten, ist es ganz anders beschaffen. Weit entfernt, einer leidenschaftlichen Person übel zu stehen, sind sie vielmehr des geheimen Bandes wegen, womit alle innere Kräfte des Menschen zusammenhängen, sehr natürlich; denn Betrachtungen und Leidenschaften wecken sich wechselseitig, wie jeder an sich selbst, und in den Werken der vorzüglichsten Schriftsteller bemerken kann.

Das Irrige dieser Meynung entsteht meines Ermessens daher, daß man in die Philosophie der Leidenschaften nicht tief genug eingedrungen ist, und das als eine Hauptregel angenommen hat, was doch bloß eine Ausnahme seyn sollte. Es giebt Leidenschaften, die sehr gedachte Sentenzen zulassen; es giebt andere, die sie verbannen. Unter diesen letztern befindet sich die Liebe, aus einer Ursache, die von der Natur dieses Affekts selbst abhängt. Der Liebhaber, der zu den Füssen seiner Schönen liegt, und den gewünschten Lohn seiner langen Seufzer fordert, weiß sehr wohl, daß er die Gegenliebe seiner Schönen, weder seinem Verstande noch seinem Glück

zu danken hat. Er weiß, daß die Liebe unabhängig von dem Verstande ist, daß sie ihre Gründe aus dem Herzen nimmt, und keine andere Gesetze, als die Gesetze der Empfindung kennt. Thränen sind ihre Beweißgründe; Treue und Beständigkeit ihr Ruhm; ihre ganze Logik besteht bloß darin, ihre Zärtlichkeit und ihre Unterwürfigkeit gültig zu machen. Es würde also zu ihren Zwecken nicht nur unnütz, sondern ihnen sogar entgegen seyn, das Herz des geliebten Gegenstandes mit Theoremen, oder mit Grundsätzen zu bestürmen, die aus einer Philosophie genommen sind, von welcher die Liebe nichts weiß.

Egle distratta intanto
Torna, disse, a ridir, ch'io nulla intesi.

Hierin liegt die Ursache, warum solche verliebte Apophthegmen auf dem Theater so geschmacklos werden. Das nemliche läßt sich auch vom Zorn sagen, welcher in einem Augenblick entsteht, und weder Zeit noch Gelegenheit hat, die Ideen zu generalisiren. Nicht so verhält sichs mit dem Ehrgeitz. Der Zweck desselben ist, alle andere Menschen zu übertreffen, und wenn es seyn könnte, die ganze Welt zu beherrschen; einen solchen Zweck kann man ohne genaue Kenntniß des Menschen, seiner Eigenschaften, seiner Schwächen, der Glücksveränderung, der Zeitumstände, und der Mittel, sich über sie hinauszuschwingen, nicht erreichen. Dieses Studium erfordert beym Ehrgeitzigen einen Beobachtungsgeist und einen Geist der Ordnung, welcher im Stande ist, den Zusammenhang von Ursachen und Wirkun-

gen zu entdecken, und bis zu Grundsätzen hinauf zu steigen. Es ist also der Natur dieser Leidenschaft sehr angemessen, wenn sie sich durch allgemeine Maximen äussert, wobey man auf ein vorhergegangenes Nachdenken schliessen kann. Es ist nicht wahrscheinlich, daß Myrtill im Pastor fido, als er sich zum erstenmale mit der Amaryllis unterhielt, um ihr seine Liebe zu entdecken, sich dabey wird aufgehalten haben, mit ihr (wenn ich mich so ausdrücken darf) durch Sentenzen zu scharmutzieren. Er sagte nicht:

Non é in man di chi perde
L'anima il non morire.

und sie antwortete nicht:

Chi s'arma di virtù vince ogni affetto.

Auch erwiederte er nicht:

Virtù non vince ove trionfa amore.

und sie setzte nicht hinzu:

Chi non può quel che vuol, quel che può voglia.

nebst dem ganzen Geschwätz, welches noch folgt.

Aber es ist nicht natürlich, wenn Artabanus, der den unbescheidenen Wunsch hat, herrschen zu wollen, und zur Erreichung dieser Absicht alles anwendet, sich mit seinem Sohn auf folgende Weise unterhält:

E' l'innocenza, Arbace,
Un pregio che consiste
Nel credulo consenso
Di chi l'ammira, e se le togli questo
In nulla si risolve: Il giusto è solo
Chi sà fingerlo meglio, e chi nasconde

Con piú destro artifizio i sensi suoi
Nel teatro del mondo agli occhi altrui.

Aus dem ersten Beyspiel erkennt man einen Dichter, der aus Mangel an Empfindung mit seinem Witze pralen will; im zweyten sieht man einen Menschen, den seine Leidenschaft zu einem Bösewicht aus Grundsätzen gemacht hat. Aus der schicklichen Anwendung solcher Grundsätze auf die verschiedenen Leidenschaften könnte man eine allgemeine, auf die Natur der Dinge gegründete Theorie ableiten, die manche ungegründete Kritik ersparen, und für denjenigen sehr nützlich seyn könnte, der sich auf die schwere und mißliche Laufbahn des Theaters wagen wollte.

Das nemliche gilt auch von den Vergleichungen. Es scheint mir eben so ungerecht, sie alle aus dem Drama verbannen, als sie alle ohne Ausnahme darin aufnehmen zu wollen. Der Mensch wird im Allgemeinen weit mehr von den Sinnen, als von der Vernunft beherrscht. Die Bande, womit ihn die Natur an andere Wesen dieses Weltalls geknüpft hat, und die nothwendige Abhängigkeit von andern Gegenständen, worin er lebt, zwingt ihn oft, sich mit ihnen zu vergleichen, und die verborgenen Uebereinstimmungen zu entdecken, welche zwischen seiner und ihrer Natur herrschen. Die hiervon erfüllte Einbildungskraft weiß sich daher keine andern, als solche Bilder vorzustellen, die dem, was sie sieht, entsprechen, und der Mensch, über welchen die Einbildungskraft so grosse Gewalt hat, stellt sich auch die abstraktesten Dinge unter keinen andern als solchen Eigenschaften vor, die er an fühlbaren Wesen

gewahr wird. Hierin liegt der Ursprung der Metapher, die unter allen Figuren die natürlichste zu seyn scheint, weil wir sie alle Augenblicke von Kindern und ganz ungebildeten Personen in ihren freundschaftlichen Unterredungen brauchen hören. Ich brenne vor Wuth, heiterer Himmel, trauriger Tag, und hundert andere ähnliche Ausdrücke hört man auch aus dem Munde der größten Dummköpfe. Hierin liegt auch der Grund der Gleichnisse, die dem Menschen eben so natürlich sind; wenn er nemlich keinen Ausdruck finden kann, welcher der Lebhaftigkeit seines Begriffs entspricht, und sodann, um sich verständlich zu machen, zur Vergleichung mit fühlbaren Dingen seine Zuflucht nimmt. Zur Bestätigung meiner Meynung muß man bemerken, daß die Gewohnheit verblümt und in Vergleichungen zu reden, desto stärker bey einem Volke herrscht, je ärmer seine Sprache noch ist, und je weniger Fortschritte es in der Cultur der Künste und Wissenschaften gemacht hat. Man lese die ersten Gedichte aller Völker, wie z. B. die Fragmente der Isländer, die Gedichte Ossians, die Fabeln des Pilpai, den Gulistan von Saadi, und die amerikanischen Lieder, und man wird eine Aehnlichkeit darin finden, welche uns anfänglich in Verwunderung setzt, ob sie gleich von verschiedenen Nationen geschrieben sind. Alles ist Metapher, alles Vergleichung. Es scheint gleichsam, daß nicht der Dichter, sondern die Natur selbst durch ihn lebt und fühlt. So wie sich aber die Sprache erweitert, die Künste sich vervielfältigen, und die Cultur der Wissenschaften zunimmt,

so nimmt der figürliche Styl ab, der Gebrauch abstrakter Ausdrücke wird eingeführt, die Philosophie giebt den Ausdrücken ihre natürliche Bedeutung, und schwächt dadurch nach und nach den Enthusiasmus; die Poesie und die Beredsamkeit wird feiner und regelmäßiger, aber auch zugleich weniger ausdrucksvoll, eben so wie die von den Künstlern zu dünnen Blättern geschlagenen Goldkörner (wie der Abt Terason sagt) an Dichte verlieren, was sie an Ausdehnung gewinnen.

Der dramatische Dichter kann daher seinen Personen Gleichnisse in den Mund legen, aber sie müssen wahrscheinlich und der Natur angemessen seyn. Es kommt nun darauf an, zu wissen, was wir hierin von der Natur lernen können? Dieß: keine Vergleichungen geradezu gebrauchen, nicht bey jedem Punkt des Wohlstandes stehen zu bleiben, und nicht jede auch die geringste Beziehung genau zu untersuchen. Dieß gehört weit mehr für einen ruhigen Geist, als für die Leidenschaft, welche einzig und allein mit sich beschäftigt, andere Gegenstände bloß flüchtig bemerkt. Wenn ich eine in Zorn gerathene Person, die von sich selbst redet, in folgende Worte ausbrechen höre:

Orsa nel sen piagata,
Serpe, che è al suol calcata,
Tigre, che ha perso i figli,
Leon, che aprì gli artigli
Fiera così non è.

so erkenne ich durch solche kurz und kräftig angebrachte Gleichnisse einen Menschen, der sehr zornig

geworden ist. Wenn ich aber den Aquilio ganz in Gedanken vertieft, mir mit folgendem umständlichen Gleichniß entgegen kommen höre:

Saggio guerriero antico
Mai non ferisce in fretta;
Esamina il nemico
Il suo vantaggio aspetta,
E gl' impeti dell' ira
Cauto frenando va.
Muove la destra e il piede:
Finge, s'avanza, e cede
Finchè il momento arriva
Che vincitor lo fa.

so glaube ich einen Dichter zu hören, der mich in der Fechtkunst unterrichten will, nicht aber eine Person, welche in Gedanken von einiger Wichtigkeit vertieft ist. Was von dieser Vergleichung gilt, gilt auch von allen übrigen, die in ähnlichem Geschmack sind; einzeln betrachtet, können sie zwar vortrefliche Stellen seyn, wobey ein grosser Componist eben so vortrefliche Modulationen anbringen kann; aber immer wird ihnen jene erste und ursprüngliche Schönheit mangeln, welche aus dem getreuen Ausdruck der Natur und aus der Beziehung mit dem Ganzen entspringt. Horaz flispert mir ins Ohr:

Pulcrum est, sed non erat hic locus.

Ich weiß wohl, daß einige, um den Metastasio zu vertheidigen, welcher oft in diesen Fehler fällt, das Beyspiel des Sophokles und Euripides anführen, welche in ihren Trauerspielen ebenfalls darein verfallen sind; allein, (dreust sey es gesagt) weder das Ansehen des Sophokles noch des Euripides noch

des Metastasio ist hinreichend die festen und unverletzlichen Gesetze der Vernunft umzustossen.

Auch in Duetten, Terzetten ꝛc. können unter andern Umständen weder Vergleichungen, noch Sentenzen, noch überhaupt eine phrasenreiche Poesie statt finden. Solche Stücke würden sonst gänzlich unwahrscheinlich werden, die ohnehin, um wahrscheinlich zu seyn, des ganzen Zaubers der Musik bedürfen. Wenn man es mit kritischen Augen betrachtet; so giebt es nichts unnatürlichers, wie der Marqis von St. Lambert in seinem schönen französischen Briefe über die Oper Omphale sehr richtig bemerkt, als wenn zwey oder drey Personen zugleich reden, sich verwirren, und einerley Dinge sagen, ohne sich darum zu bekümmern, in wie weit die eine mit der andern übereinstimmt oder nicht. Dieß ist der Höflichkeit des Redenden eben so unangemessen, als es der Geduld des Zuhörers lästig ist. Es ist daher mit Recht aus dem Trauerspiel, wo man die Schicklichkeit gehörig beobachtet, verbannt. Wenn man indessen bedenkt, daß ein gut gearbeitetes Duett das Meisterstück der nachahmenden Musik ist, und daß es auf dem Theater eine sehr grosse Wirkung thut; ferner: daß die heftige Bewegung des Geistes, die man bey den Personen annehmen muß, jene Verwirrung der Worte und Accente in gewissen interessanten Augenblicken wenigstens möglich macht, folglich die Nachahmung des Dichters hinlänglich rechtfertigen kann; endlich, daß durch die Verbannung solcher Stücke aus dem Drama edele Seelen einer reichen Quelle des Vergnügens

beraubt würden; so wird der einsichtsvolle Kritiker gezwungen seyn, den Gebrauch derselben zu empfehlen und zuzulassen, weil er bedenken muß, daß in den schönen Künsten die abstrakte Vernunft dem Geschmack, so wie dieser wiederum dem Enthusiasmus und dem wahren Genie unterworfen ist. Die einzige Pflicht des Kritikers besteht also darin, sie zu vervollkommen, und sie auf grössere Simplicität und Wahrscheinlichkeit einzuschränken. Der dramatische Dichter wird daher für das Duett den höchsten Punkt, oder die Crisis der Leidenschaft wählen, sich so viel möglich des Dialogs der Arie bedienen, kurz in den Perioden, gedrängt und lebhaft im Ausdruck der Empfindungen seyn müssen.

Wenn wenig Dichter diese Verschiedenheiten beobachtet haben, wenn man Arien, Recitative und Duette sieht, welche nach ganz andern Grundsätzen gearbeitet sind, so beweißt dieß weiter nichts, als daß nur wenig Dichter in den wahren Geist ihrer Kunst eingedrungen sind, und daß es bloß deswegen so viele langweilige Schauspiele giebt, weil sie nicht nach den Regeln eingerichtet sind, welche eine philosophische Kritik vorschreibt.

Nach Untersuchung der Veränderungen, welche aus der Vereinigung der Musik und Poesie entspringen, müssen wir nun zu denjenigen übergehen, welche durch die Perspective, oder um es mit einem Wort von weitläuftigerer Bedeutung zu nennen, durch die Decoration hervorgebracht werden. Die Oper ist nichts, oder sollte doch nichts anders seyn, als ein aneinander hängendes Blendwerk für die

Seele, wozu sich alle schönen Künste vereinigen, und jede den einen oder den andern Sinn zu ergötzen sucht. So wie bey Vereinigung der Musik und Poesie, die poetische Wahrscheinlichkeit durch die Schwierigkeit, die man findet, sich einen Zusammenfluß von Personen vorzustellen, welche singend handeln, bisweilen etwas leidet, und gedachte Schwierigkeit nicht anders vermieden werden kann, als wenn man den Zuschauer in einer beständigen Täuschung erhält, welche ihn hindert seinen Irthum zu bemerken; so muß man suchen ihn durch jedes Mittel darein zu versetzen, zu dem Ende den einen Sinn zur Unterstützung des andern brauchen, und hauptsächlich jene müssigen Augenblicke dazu anwenden, in welchen die Musik ihre ganze Kraft nicht zeigen kann, der Zuschauer unbeschäftigt bleibt, folglich Musse behält, über das, was er sieht, nachzudenken. Zu dieser Absicht trägt die Perspective und die Decoration bey, indem sie bald die Personen prächtig ausschmückt, und dadurch das Auge ergötzt, bald alle Schönheiten der Malerey zeigt, bald den Gegenständen grössern und mannichfaltigern Glanz giebt, bald durch häufige Veränderungen der Scene immer neue und immer reizende Gegenstände vors Gesicht bringt. Alle diese Dinge bewirken Täuschung, nicht bloß als Zusatz zur Musik und Poesie, sondern als eine Verstärkung beyder, weil es sehr einleuchtend ist, daß weder die aufs schönste beschriebene Handlung des Dichters, noch die beßte Musik des Componisten ihre vollkommene Wirkung thun können, wenn

der Ort der Handlung nicht so beschaffen ist, wie er den handelnden Personen zukommt, und wenn der Decorator nicht eine solche Uebereinstimmung zwischen Augen und Ohren bringt, daß die Zuschauer glauben können, sich wirklich nach und nach an den verschiedenen Orten zu befinden, wo sie die Melodie hören. Von diesen Täuschungen geblendet und gleichsam von allen Seiten bestürmt, sehen sie sich unvermuthet verwandelt, wie die Psyche im bezauberten Pallaste des Liebesgottes. Ihre ganz im Genuß versunkene Einbildungskraft läßt der kalten Vernunft nicht Zeit, darüber nachzudenken, ob das, was sie sieht, wahr oder falsch sey; das Bild des Ortes, welches sie vor sich sieht, unterhält die Täuschung auch dann noch, wenn keine Töne mehr gehört werden, und die grosse Kunst der vereinigten Musik und Malerey besteht in der immerwährenden Unterhaltung dieses Irthums. Wehe uns, wenn der Schleyer von unsern Augen fällt! Wehe uns, wenn uns die Kritiker aus unserm Schlummer erwecken!

Qu'il maudiroit le jour, où, son ame insensée
Perdit l'heureux erreur, qui charmoit sa pensée!

Der Zweck des Melodrama ist mit einem Worte, die menschlichen Leidenschaften vermittelst der Melodie und des Schauspiels, oder welches einerley ist, durch Interesse und Täuschung vorzustellen. Der gute Geschmack und die Philosophie müssen diesen beyden Zwecken alles aufopfern, und so wie die in eine Gesellschaft vereinigten Menschen der Hälfte

ihrer Rechte entsagen, um die andere Hälfte desto sicherer zu erhalten; so kann der Dichter, wenn er nur die feinen Vergnügungen des Herzens und der Einbildungskraft unterhält und vermehrt, wenn er nur der Musik freyes Feld läßt, ihren Zweck vollständig zu erreichen, unbekümmert über das Geschwätz der Kritiker seyn, die sich ihm entgegensetzen. Das erste Gesetz der Oper, über alle Kritik erhaben, ist: zu bezaubern und zu täuschen.

Da zur Täuschung Geschwindigkeit und Pünktlichkeit im Schauspiel erforderlich ist, (denn ausserdem würde der Zuschauer merken, daß er betrogen werde) so ist die Einheit der Scene, die beyden hinderlich seyn würde, ihrer Natur nach aus der Oper verbannt. Es ist noch sehr ungewiß, ob die beständige Beybehaltung der nemlichen Scene für das Trauerspiel gut ist; das Bestreben in einer Sache die Wahrscheinlichkeit zu beobachten, da man sie doch in vielen andern verletzt, indem man alle Begebenheiten an einem und eben demselben Orte vorgehen lassen will, ist oft der Schicklichkeit, Wahrheit und dem Costume gleich hinderlich, wie man in einigen Trauerspielen der Griechen, des Seneca, und noch mehr bey den neuern Gräcisten vom Trissino bis zum Lazzarini sehen kann. Im Melodrama würde aber ohne allen Zweifel eine solche Einheit, auch ausserdem, was vom Trauerspiel angeführt ist, noch viele andere Nachtheile haben. Wir haben gesagt, daß die Poesie mannichfaltig seyn soll; eben so die Musik, in welcher die Situationen geschwind mit einander abwechseln müssen, indem sie

von der Empfindung zur Einbildungskraft, oder vom ausdrucksvollen zum malenden übergeht, so daß alles Bewegung und Handlung ist. Dieser Zweck nun würde vereitelt werden, wenn das, was man sieht, mit dem was man fühlt, in einem Widerspruch stände, wenn das Ohr fortgehende Mannichfaltigkeit der Töne hörte, das Auge hingegen verdammt wäre, stets einerley Gegenstände zu sehen, und wir gleichsam den Zuschauer nöthigten, einen Schlachtgesang in den Zimmern eines Mädchens, oder ein Liebeslied auf einem Schlachtfelde zu hören.

Hiebey entsteht ein wichtiger Zweifel, welcher gehoben werden muß, nemlich: ob Begebenheiten aus der natürlichen Geschichte, oder das Wunderbare der Mythologie, oder der neuern Fabeln, der innern Einrichtung der Oper am angemessensten sind? Dieser Zweifel entsteht daher, daß, da die Oper zum Vergnügen der Einbildungskraft und der Sinne bestimmt ist, es scheint, als wenn zur Erreichung dieser Absicht die fabelhafte Geschichte bequemer sey, als die wahre, weil der Dichter hier nicht genöthigt ist, die Begebenheiten historisch zu entwikkeln, die Situationen nach Belieben verändern, geschwinder in der Fortschreitung der Handlung seyn, und die Täuschung stets unterhalten und verstärken kann, indem er eine grössere Menge von angenehmen, neuen und wunderbaren Decorationen vors Auge bringt. Ueberdieß, da aus der Musik alles verbannt werden muß, was nicht rührt und malt, eben so wie alle Situationen, worin die Seele gleich-

sam müssig bleibt, so scheint es, als wenn dieß alles nicht so gut durch historische Begebenheiten erreicht werden könnte, theils weil darin die Wahrscheinlichkeit ein Hauptpunkt ist, theils auch, weil Erläuterungen, Sittenlehren und andere Umstände erforderlich sind, um Zufälle mit einander zu verbinden, und endlich, weil dieß alles an die Stelle der Leidenschaften, eine gewisse Langsamkeit setzt. Man würde also entweder die Begebenheiten zu eilig entwickeln oder ins Langweilige verfallen. Dieß sind genau genommen die Ursachen, durch welche sich die Herren d'Alambert [8]) und Marmontel [9]) bewegen liessen, der französischen Oper, worin nicht nur das Wunderbare der italiänischen, sondern auch das gewöhnliche Wahre herrscht, den Vorzug zu geben.

Troß der Achtung, die ich für so berühmte Schriftsteller hege, wage ich es doch, von ihrer Meynung abzugehen, um so mehr, da sie auf falsche Begriffe von der Oper gegründet ist. Bey uns, sagt der erste, ist die Comödie für den Geist, die Tragödie fürs Herz, und die Oper für die Sinne. Die Oper, sagt der zweyte, ist nichts, als das

8) Essai sur la libertè de la Musique. Eine deutsche Uebersetzung dieser Abhandlung findet sich in den Leipziger wöchentlichen Nachrichten die Musik betreffend, Jahrg. 3. S. 245 — 253. Sie beschäftigt sich hauptsächlich mit dem Streit über französische und italiänische Musik.

9) In seiner Dichtkunst, worin von der Oper gehandelt wird. Eine deutsche Uebersetzung dieser Abhandlung kann man ebenfalls in Hillers wöchentlichen Nachrichten ꝛc. lesen, Jahrg. 4. S. 347.

Wunderbare aus der epischen Dichtkunst, auf die Bühne übertragen. Allein, wenn ich nicht sehr irre, so ist durch keine der erwähnten Erklärungen die Natur des musikalischen Drama angegeben. In der ersten nicht, weil, obgleich die Oper zu den Sinnen reden soll, dieß doch nur ein Nebenzweck ist, um dadurch den Hauptzweck zu erreichen, welcher in der Rührung des Herzens besteht. Der letzte Zweck des Trauerspiels und der Oper ist also einerley, und beyde sind nur durch die Mittel unterschieden, wodurch sie denselben zu erreichen suchen: jenes durch die umständlichere Entwickelung der Charaktere und Leidenschaften, diese durch den Zauber der Täuschung und der Melodie. Wenn sich die Oper bloß mit der Ergötzung der Sinne beschäftigte, worin wäre sie dann von der Perspective, oder von einem Concert verschieden? Was würde ihr die mannichfaltige und interessante Poesie nützen, die doch eine Hauptstütze derselben ist? Wird man vielleicht sagen, daß die Olympiade und Demophoon weit weniger zum Herzen reden, als die Phädra oder die Zaire? Oder: daß die Charaktere des Titus und Themistokles ein bloßes Schauspiel für die Sinne sind?

In der zweyten nicht, weil die Oper, als ein theatralisches Werk, welches bestimmt ist, unsere Leidenschaften in Bewegung zu setzen, sich vom Trauerspiel nur durch die Modificationen unterscheidet, welche aus ihrer Vereinigung mit der Musik entstehen. Es ist daher klar, daß ihr Wesen nicht in dem Wunderbaren des Epischen liegt, welches durch

seine Unwahrscheinlichkeit ihr alles Interesse benehmen würde. Ich verstehe hier unter dem Worte wunderbar das nemliche, was Marmontel darunter verstanden hat, nemlich eine Reihe von Begebenheiten, die nicht nach natürlichen Gesetzen vor sich gehen, sondern durch unvermuthete Darzwischenkunft einer gewissen höhern als menschlichen Macht bewirkt werden. In diesem Verstande nun, kann es nicht bezweifelt werden, daß das epische Wunderbare, wenn es aufs Drama übertragen wird, allen Theilen desselben ihre Wirkung benehmen würde. Vom Dichter kann keine künstliche Verwickelung erwartet werden, wenn die Ordnung der Begebenheiten durch Wunder unterbrochen wird; kein ausgeführter Charakter, wenn die Personen bloß erdichtet sind; keine gut unterhaltene Leidenschaft, wenn diejenigen, welche sich freuen, oder betrüben, nichts anderes sind, als Sylphen, Genien und andere Geschöpfe der Einbildungskraft, deren Eigenschaften und Natur ich nicht kenne, und an deren Glück ich nie Theil nehmen kann. Ich könnte mich eben so gut für die abstrakten Ideen des Plato, oder für den Hirschbock der Peripatetiker interessiren. 10) In die Musik kann ebenfalls

10) D'Alembert hat sich nicht enthalten können, an einem andern Orte zu sagen: „Wo keine Wahrscheinlich„keit ist, da kann sich kein Interesse finden, wenigstens „kein dauerhaftes; denn dieses gründet sich auf die Illu„sion, und die Illusion verschwindet von einem Theater, „wo man mit dem Zauberstabe den Zuschauer in einem „Augenblicke von einem Ende der Erde ans andere ver„setzt." Von der Freiheit der Musik, §. 13. Da nun die Opern des Quinault genau so beschaffen sind, so ge-

keine Einheit des Ausdrucks gebracht werden, weil sie sich nicht im Gegenstande findet; kein Interesse in die Melodie, weil die Handlung keines hat; und weil die Poesie nichts als ein Gewebe von unnatürlich abgerissenen Versen ist, so kann auch die Modulation nichts als eine Sammlung von einzelnen Sätzen seyn, die ohne Plan und Ordnung gearbeitet sind. Wenn man endlich an die Ausführung denkt, so giebt es nichts unwahrscheinlicheres und zugleich nichts schwereres, als die Vorstellung solcher erdichteten Personen. Ist wohl die Gestalt eines Flusses, des Boreas, des Zephir, der Furcht, der Dämonen, und anderer Namen dieser Art leicht nachzuahmen? Ist es wohl möglich, die Bewegung und die Sprache zu finden, welche ihnen zukommt? Kommt ihnen ein langes Kleid, ein Kopfbund zu? Woher nehmen wir die Muster? Wo ist die Regel der Vergleichung, nach welcher wir beurtheilen können, was sich schickt, und was sich nicht schickt?

Da also die wunderbaren Gegenstände so grossen Mängeln unterworfen sind, so müssen ihnen vernünftigerweise die historischen vorgezogen werden. Es ist auch nicht wahr, daß diese (wie Marmontel behauptet,) dem Decorator keine Gelegenheit zu neuen und glänzenden Schauspielen geben. Wenn man gleich keine Furie aus ihrer Höle unvermuthet heraufsteigen, keinen Sphinx in der Luft fliegen, kein Schloß erscheinen und verschwinden sieht; wenn

stehe ich, daß ich nicht begreife, wie sie der berühmte Verfasser den Opern des Metastasio vorziehen kann. Anm. d. Verf.

auch die Sonne nicht zwischen den Wolken herumtanzt, und nicht alle jene Sonderbarkeiten erscheinen, die man in den französischen Opern gewohnt ist; so folgt hieraus noch lange nicht, daß die Perspektive darin nicht statt finde. Es können angenehme Gärten, stürmische Meere, Land- und Seetreffen, Wälder, Felsenklippen, mit einem Worte das ganze prachtvolle Theater der Natur, aus der physischen Welt vorgestellt werden; ein Schauspiel, welches weit mannichfaltiger, ergötzender und reicher ist, als jene idealische Welt, die aus dem Gehirn der Mythologen und Dichter entstanden ist. Eben so wenig ist Gefahr dabey, daß der musikalische Ausdruck dadurch ermattet werde, sobald nur der Dichter nach den oben festgesetzten Regeln solche Gegenstände aus der Geschichte wählt, die voll Leidenschaft und Interesse sind, und unbedeutende Kleinigkeiten vermeidet. Vielmehr wird dem Musiker die Vorstellung menschlicher Begebenheiten, die er so oft gesehen hat, oder sich doch wenigstens einen richtigen Begrif von ihnen machen kann, eine grosse Beyhülfe seyn, desto tiefer in die Leidenschaft und in das Herz des Zuhörers einzudringen, so wie gleichfalls Gemälde natürlicher Gegenstände, welche ein jeder vor Augen hat, ihm am beßten gerathen werden. Man sieht hieraus, daß obgleich der Maler vom Musiker nicht im mindesten unterstützt wird, dieser doch nicht wenig Vortheil vom Maler ziehen kann. Der Anblick einer gut decorirten Scene, die Lebhaftigkeit und Stärke der vom Maler darin ausgedrückten Gegenstände kann das Genie

des Componisten sehr anfeuern. Das Orchester wird nicht nur einen heftigen Sturm, welchen der Decorator auf dem Theater meisterhaft gemalt hat, kräftiger nachahmen; die Instrumente werden nicht nur den Eingang in die Höle des Polyphem, oder die Wellen eines stürmischen Meers graussenvoller vorstellen; sondern auch das einsame, der Ruhe und Glückseligkeit der Liebenden geweihte Gebüsch wird durch eine Sinfonie ergötzender und angenehmer werden; der Bach, an welchem Licida schlummert, wird lebhafter fliessen; Aurora, welche die Zärtlichkeiten der Mandane und des Arbaces sieht, wird glänzendere Farben annehmen, und die Himmel, von der Hand des Ajaccioli oder des Bibbiena gemalt, werden mit einem schönern Blau geschmückt werden, und nach den süssen Tönen eines Tartini lachender erscheinen.

Wenn auch bisweilen einige Langsamkeit, oder ein müssiger Augenblick, in welchem die Musik sich nicht zeigen kann, in solchen Opern vorkommen sollte, so beweißt dieß doch weiter nichts, als: daß nicht alle Situationen einerley Grad von Leidenschaft annehmen können, daß die Musik sich bisweilen nach dem Bedürfniß der Poesie richten müsse, in Rücksicht alles dessen, was diese zum Vortheil jener aufopfern muß, und endlich, daß Stellen vorkommen müssen, in welchen der Dichter die Begebenheiten miteinander verbinden, und der Zuhörer und Musiker sich gleichsam von der allzulebhaften Rührung erholen kann, welche durch eine ununterbrochene Melodie erregt werden würde. Diese Umstän-

de finden nicht bloß bey historischen Gegenständen statt, sondern auch bey fabelhaften; die letztern sind von solchen Fehlern eben so wenig befreyt, wie man durch eine unpartheyische Untersuchung der Opern des Quinault zeigen könnte, wenn es nöthig wäre. Darin stimme ich dem erwähnten berühmten Schriftsteller völlig bey, daß nicht alle historische Gegenstände zur Oper brauchbar sind, eben so, wie nicht jeder Gegenstand aus der Fabel unbrauchbar dazu ist. Bey jenen muß man den langweiligen Fortgang der Handlung vermeiden, und diese müssen durch Einmischung historischer Erzehlungen, die aus entfernten Jahrhunderten auf uns gekommen sind, und dadurch einen gewissen Grad von Glaubwürdigkeit erhalten haben, die ihnen die empörende Unwahrscheinlichkeit benimmt, brauchbar gemacht werden. Von dieser Art sind genau betrachtet Eurydice und Orpheus, die Zerstörung von Theben, oder Troja, Theseus und Ariadne, Iphigenia in Aulis, und andere mehr. Aber alle Wahrheit aus dem Drama verbannen, und den Plan des Quinault befolgen wollen, die italiänische Oper zu erniedrigen und die französische dagegen zu erheben, ist nicht besser, als wenn man die Gewohnheit jener Völker an der Küste von Guinea nachahmen wollte, welche die Engel schwarz malen, weil sie glauben, der höchste Grad von Häßlichkeit liege in der weissen Farbe.

Bey wiederholter Betrachtung der vorerwähnten Dinge können wir nunmehr meiner Meynung nach bestimmen, worin der wahre Charakter der

Oper besteht. Sie ist theatralische Vorstellung einer gewissen Handlung, mit der grossen Absicht durch Vergnügen zu nutzen: utile dulci. Die vorgestellte Handlung kann gewöhnlich seyn wie im Lustspiel, oder groß wie im Trauerspiel. Hieraus entsteht der Unterschied der ernsthaften und komischen Oper. Aber das, was sie weder mit dem Trauerspiel, noch mit dem Lustspiel gemein hat, ist die Pflicht, nicht nur das Herz, sondern auch das Ohr und die Einbildungskraft zu ergötzen. Sie kann sich daher nicht von der Poesie, nicht vom Gesang, nicht von der Instrumentalmusik, und nicht von der Decoration trennen. Aus dieser Vereinigung entsteht ein dramatisches Ganzes, welches eben so seine ausschliessenden und besondern Regeln hat, als die Tragödie und Comödie. Diese Gesetze überhaupt sind für den Dichter: 1) die Natur und das Wesen der Musik aufmerksam zu untersuchen; 2) die Verhältnisse derselben mit der Sprache, in welcher gedichtet wird, kennen zu lernen. 3) Sprache und Poesie der Musik zu unterwerfen. Für den Musiker: 1) das wahre Wesen der Sprache und des Verses kennen zu lernen; 2) Vortheile aus beyden für die Modulation zu ziehen. Für den Decorator: die Illusion zu unterstützen, und die Perspective nach dem von der Poesie und Musik angenommenen Plan einzurichten. Wo aber die Musik nicht entgegen ist, ist der Dichter gehalten, die Rechte der Poesie und des Theaters zu behaupten, und seine Geschicklichkeit besteht alsdann darin, die Dinge auf solche Art mit einander zu verbinden, daß

er der Gefährde, nicht aber der Sklav des Componisten werde. Wenn er auch bisweilen gezwungen ist, in einigen Punkten von seinen Rechten etwas nachzulassen, so ist er deswegen noch nicht von der Beobachtung der Wahrscheinlichkeit, des Schicklichen, des Costume, der Charaktere, der Einheit der Handlung, der Zeit, und aller andern Gesetze, die jedem dramatischen Werk gemein sind, befreyt, und die Vernachlässigung derselben ist hier nicht weniger fehlerhaft als in der Tragödie oder in der Comödie. Auch bey solchen Gelegenheiten, wo ihm empfohlen oder erlaubt ist, sich nach dem Bedürfniß der Musik zu richten, muß die Erlaubniß nicht gemißbraucht, sondern nur so weit ausgedehnt werden, als zur Erreichung des vorgesetzten Endzwecks unumgänglich nöthig ist. Man verlangt von ihm, daß er allzulange, und allzuverwickelte Begebenheiten vermeide, aber nicht, daß er eine Reihe ununterbrochener Auftritte ohne Plan und Ordnung einführe. Man erlaubt ihm, sich der Gleichnisse und des dramatisch-lyrischen Styls zu bedienen, aber man giebt ihm zugleich den Rath es mit Mässigkeit zu thun, und stets die Wahrscheinlichkeit vor Augen zu haben. Er soll nicht streng an die Einheit der Scene gebunden seyn, aber er muß sie nicht so vernachlässigen, daß bey jedem Auftritte eine Veränderung vorgehe, oder die Zuschauer plötzlich vom Pechino nach Madrit, oder vom Erebus auf den Olymp versetzt werden:

In vitium ducit vitii fuga — — —

Der dramatische Dichter muß mit einem Worte stets bedenken, daß der gesunde Verstand überall seine Rechte behauptet, und daß die reizendsten Werke der Einbildungskraft und der Empfindung ihren Urheber nicht von Vorwürfen befreyen können, wenn darin den Vorschriften der Vernunft entgegen gehandelt ist. Wer war ein grösserer Dichter als Quinault? Wer hat unter den Franzosen mehr Harmonie, Numerus, Colorit, Genie, Bilder, kurz mehr wahre Poesie als er? Dennoch wurde er vom Boileau [11]) lächerlich gemacht, bloß weil er in der Einrichtung seiner Opern den gesunden Verstand nicht zu Rathe gezogen hat.

Aus den allgemeinen, oben bestimmten Gesetzen für die innere Einrichtung des Drama, entwickeln sich noch viele andere, welche insbesondere die Theile betreffen, woraus es zusammen gesetzt ist. Allein viele derselben sind schon beyläufig angeführt worden, andere lassen sich auch von den angenommenen Grundsätzen ableiten, und noch andere werden in der Folge dieses Werks vorkommen. Jetzt ist es genug zu wissen, daß auf dem Inhalte dieser Regeln eine wesentliche Verschiedenheit zwischen dem Melodrama und andern theatralischen Werken beruht, die von ganz anderer Art ist, als diejenige, welche bisher von den Schriftstellern angegeben worden ist. Sie besteht nicht, wie einige wollen, in der Anzahl der Akte: weil es sehr gute Opern von fünf, drey oder zwey Akten geben kann; nicht im

11) — — Un auteur ſans defaut:
La raiſon dit Virgile, e la rime Quinault.

Charakter der Hauptperson: weil es nicht zu begreifen ist, was für ein wesentlicher Unterschied zwischen dieser und der Hauptperson des Trauerspiels oder der Comödie seyn sollte, oder worin die Empfindungen, welche beyde in mir erregen sollen, von einander verschieden sind; nicht in der Wahl fabelhafter Gegenstände mit Ausschliessung der historischen: weil sich, wie wir oben gesehen haben, die aus der wahren Geschichte entlehnten Begebenheiten eben so gut, und noch besser für die Natur der Oper schikken, als die erdichteten; endlich nicht in dem traurigen oder fröhlichen Ausgang der Fabel: weil sowohl in dem einen, als im andern Fall, eine vortrefliche Poesie und eine vortrefliche Musik hervorgebracht werden kann. Es ist hier nicht die Rede von der komischen, sondern von der ernsthaften Oper. Jene verlangt, so wie die Comödie, einen frölichen Ausgang. Ich sehe auch nicht ein, warum z. B. Cato in Utica, dessen Hauptperson sich in Gegenwart der Zuschauer ermordet, weniger werth seyn sollte, als jener, dessen Hauptperson auf eine andere Art aus der Welt geht. Die Ursachen, welche von einigen angeführt werden, sind von wenig oder gar keinem Belang, oder, wenn sie einigen Werth haben, so mußten sie in der Tragödie ebenfalls gelten, wo doch die größten Dichter ihre Personen mit gutem Erfolg auf dem Theater sterben lassen. Man kann dagegen das Beyspiel des Zeno und Metastasio anführen, die allen ihren Opern einen frölichen Ausgang gegeben haben. Aber dieser Gebrauch entsteht nicht aus den Grundgesetzen des Drama. Kaiser

Carl VI, dem das italiänische Drama großentheils seinen Ruhm zu danken hat, liebte die blutigen Schauspiele nicht, weil er nicht wollte, daß das Volk mißvergnügt aus dem Theater nach Hause kommen sollte.[12]) Sein individueller Geschmack wurde daher zuerst für den Stampiglia, sodann für den Apostolo Zeno, und zuletzt für Metastasio, welche alle Hofdichter waren, zu einem Gesetz gemacht. Hätte Carl VI. einen entgegengesetzten Geschmack gehabt, so können wir annehmen, daß diese Dichter allen ihren Werken einen traurigen Ausgang gegeben haben würden, und daß ihr Beyspiel für ihre Nachfolger zu einer unverletzlichen Regel gemacht worden wäre. Die Kritiker würden alsdann eben so geschwätzig gewesen seyn, uns zu beweisen, daß der unglückliche Ausgang der Oper wesentlich sey, als sie es nun sind, um uns das Gegentheil zu beweisen. So gewiß ist es, daß die Kritik sich stets von der Philosophie entfernt.

Der Leser wird bemerkt haben, daß in dieser Untersuchung von der Vereinigung der Poesie, Musik und Perspektive nach der Beschaffenheit ist geredet worden, in welcher sich diese Künste sich wirklich bey uns finden, ohne die nemlichen Beobachtungen auf irgend eine andere mögliche Vereinigung anwenden zu wollen. Die Verschiedenheit der Musik, Sprache und Poesie einer Nation, die Gewohnheiten, und die politischen Zwecke derselben, können solche Veränderungen einführen, daß dadurch

12) Grimm in seinem Discours sur le poeme lyrique.

für die Schauspiele ein ganz anderes Gesetzbuch, und eine ganz andere Poetik nothwendig wird. Die Aehnlichkeit, welche einige unter unserm dramatisch-lyrischen System und dem der Alten haben finden wollen, hat mir daher immer sehr ungegründet geschienen.

Zweytes Kapitel.

Untersuchungen über die Eigenschaften der italiänischen Sprache zur Musik, aus ihrer Bildung und Zusammensetzung hergeleitet. Politische Ursachen, welche zu ihrer Beschaffenheit beygetragen haben.

Ohne mich auf den natürlichen Ursprung der Sprachen einzulassen, eine Untersuchung, welche in der Geschichte des menschlichen Geistes sehr wichtig, aber eben so wie alle andere metaphysische Untersuchungen, noch mit einem dicken Nebel bedeckt ist, zu dessen Vertreibung uns die Religion eben nicht behülflich seyn will; ohne an den Streitigkeiten über den besondern Ursprung der italiänischen Sprache Theil zu nehmen, ob sie nemlich in den Zeiten der Lateiner die ursprüngliche Sprache des Volks gewesen, oder bloß aus der verdorbenen römischen Mundart nach den Einfällen der Barbaren entstanden sey; endlich ohne mich um die Streitigkeiten über die Einführung des Reimes in die neuere Poesie, zu bekümmern, so viele Dinge auch vielleicht gegen die angenommenen Meynungen der Ge-

lehrten angeführt werden könnten, schränke ich mich hier bloß auf die Untersuchung der Vorzüge ein, welche die Musik hat, ein Umstand, welcher zu ihrem Wachsthum, zu den Fortschritten der dramatischen Dichtkunst, und zum Glanz dieses angenehmen Zweiges der italiänischen Litteratur mehr beygetragen hat, als irgend etwas anderes. Ich schränke mich um so lieber bloß darauf ein, je mehr ich weiß, wie nützlich diese Untersuchung zur leichtern Verständlichkeit alles dessen ist, was in der Folge erzehlt werden soll, und wie wenig von italiänischen Schriftstellern ein so weitläuftiger und interessanter Gegenstand bisher bearbeitet worden ist. Doch dieß ist das Schicksal aller jener Fähigkeiten, welche dem Genie zugeschrieben werden, insbesondere aber dieser. Die Componisten, welche bloß in ihren Fingern eine Seele haben, glauben, es gebe in ihrer Kunst weiter nichts zu lernen, als den Flügel zu spielen, und einem gewissen Schlendrian zu folgen. Die Philosophen, zufrieden über die höhern Theorien der abstrakten Welt zu herrschen, halten es kaum der Mühe werth, sich zur Untersuchung einiger Fragen herabzulassen, deren Entwickelung zur Vervollkommung der Künste des Geschmacks beytragen würde: als wenn das unschuldige und unschädliche Vergnügen, welches sie gewähren, ein allzukleiner Gewinn für den Menschen wäre, dem die Vergnügungen sein kurzes Leben hindurch doch so sparsam zugemessen sind; oder als wenn unsere Talente in der Untersuchung gewisser Gegenstände besser angewendet wären, die die Natur doch

(wie wir häufig sehen können,) nicht untersucht haben will, indem sie uns entweder alle Möglichkeit benommen, sie kennen zu lernen, oder die Erkenntniß derselben doch völlig unnütz für uns gemacht hat.

Um ordentlich in unserer Vorstellung zu verfahren, wird es nöthig seyn, die Frage in ihre ersten Elemente aufzulösen, und bis zur Quelle zurückzugehen, indem wir erklären, wodurch die Sprachen mehr oder weniger geschickt zur Musik werden. Die Stimme an sich selbst betrachtet, ist nichts anderes, als die aus der Lunge gestossene Luft, welche in die Luftröhre geht, durch die Glottis zusammengepreßt wird, in der Höle des Mundes wiederhallt, und als ein Getöse oder als ein unarticulirter Klang aus den Lippen geht. Die Rede ist nichts als eben dieser Klang, der aber, indem er aus dem Munde geht, zweyerley Modificationen von verschiedener Art erhält, wodurch er articulirt wird. Durch die erste Modification werden die Vocalen gebildet. Sie besteht in der grössern oder geringern Oefnung des Mundes beym Hervorbringen der Klänge, wobey die Lippen, die Zunge und die Zähne unverändert bleiben. Hieraus folgt, daß das Anhalten der Stimme auf besagten Klängen, eben so wie die Erhöhung und Erniedrigung derselben mehr oder weniger dauerhaft seyn kann, je nachdem das Aushauchen der Luft aus der Lunge mehr oder weniger dauerhaft ist. Alle Regeln, die man für die Accente und für die Intonationen giebt, gehen daher hauptsächlich die Vocalen an. Durch die zweyte Modification werden die Mitlauter gebildet. Dieß geschieht, wenn

die Werkzeuge des Mundes sich verändern, und durch mannichfaltige, stets nur einen Augenblick dauernde Bewegungen auf einander wirken, indem entweder die Zunge an die Zähne oder an die Lippen stößt, oder diese wechselsweise an jene stossen. Die Mitlauter können also nur mit Hülfe der Selbstlauter ausgesprochen werden. Die Selbstlauter hingegen ganz ohne Hülfe der Mitlauter. Wenn aber beyde mit einander vereinigt werden; so unterscheiden sich die Sylben der Wörter deutlicher, und aus dieser Vereinigung und ihrer Ordnung wird der Syntax und die aneinanderhängende Rede gebildet. Die verschiedenen Himmelsgegenden, welche Leidenschaften und Bedürfnisse, folglich auch die Art, beyde zu bezeichnen verändern, indem dadurch die Organen der Stimme entweder verengt, oder erweitert, und nach dem Verhältniß der Wärme oder Kälte modificirt werden, haben grossen Einfluß auf die Bildung der Sprachen. Hierin liegt die Verschiedenheit, und die gleichsam nach den Graden der geographischen Breite und Länge abgemessene Beschaffenheit derselben. Doch hiervon, so wie auch von den moralischen Ursachen, welche zur Veränderung der Sprachen beytragen, wird zu seiner Zeit eine weitläuftigere Abhandlung in einem philosophischen Versuch über den Ursprung des poetischen und musikalischen Ausdrucks erscheinen, welche von ihrem Verfasser noch nicht öffentlich bekannt gemacht ist.

Beym geringsten Nachdenken über die Bildung der Vocalen und Consonanten ergiebt sich, daß die-

jenige Sprache zur Musik am bequemsten seyn müsse, welche 1) die meisten Vocalen hat: weil die Haltungen der Stimme auf Vocalen fallen müssen, und die Zahl der Intonationen, folglich auch der Elemente des Gesangs dadurch vermehrt wird; 2) welche in der Aussprache derselben eine grössere Zahl von verschiedene Inflexionen anbringt: weil jede verschiedene Inflexion in der Aussprache zu einer neuen Art von Ausdruck in der Melodie Anlaß giebt; 3) in welcher die Aussprache dieser Klänge am meisten bestimmt und ausgezeichnet ist: weil in einer solchen Sprache der Accent kräftiger ist, folglich auch der musikalische Werth der Noten fühlbarer gemacht werden kann; 4) welche in den Wörtern nicht zu viele zusammenstossende Consonanten hat, ohne daß sie durch Vocalen getrennt werden: weil die schwere Aussprache derselben auch den Takt langsamer, verwirrter machen, und den Componisten nöthigen würde, eine Menge von Wörtern als unbequem zum Ausdruck zu verwerfen, und dadurch die musikalische Sprache allzuarm zu machen; 5) in welcher der Uebergang aus einem Worte in das andere am meisten leicht und fliessend ist: weil dieß nicht weniger zur Lieblichkeit der Sprache, als zur leichten Zusammensetzung der Töne beyträgt.

Allein die Töne der Stimme sind unabgemessen, das heißt, sie unterscheiden sich nicht von einander durch vollkommen harmonische Intervallen, und können mit keinem einzigen Tone aus unserm musikalischen System verglichen werden. Der Gesang

ist es, welcher sie abmißt, indem er ihnen einen Werth, und eine Dauer giebt, die durch irgend eines von den musikalischen Zeichen ausgedrückt werden kann. Aber was ist es denn nun eigentlich für eine Sache um diesen Gesang? Worin unterscheidet er sich von der gewöhnlichen Rede? Was sind es für Veränderungen, die er in den physischen Organen der Stimme bewirkt, die von den Veränderungen der gewöhnlichen Rede so verschieden sind? Ich will gerne die Erörterung dieser Frage einem andern überlassen, da sie nicht genau mit meinem Vorhaben zusammenhängt, und ohne einen allzu grossen Aufwand von Gelehrsamkeit nicht deutlich genug auseinander gesetzt werden kann. Ich begnüge mich zu bemerken, daß (was für eine Meynung man auch hierüber angenommen haben mag, so wird man doch keine einzige finden, welche der erwehnten Frage vollkommen Genüge thut,) der Gesang sich eigentlich durch folgende Merkmale von der Stimme unterscheidet: 1) durch eine gewisse Bewegung des obersten Theils der Luftröhre, deren Lage veränderlich ist, und bey verschiedenen Tönen steigen und wieder zurücksinken kann; 2) durch die wechselseitigen Erzitterungen der Nerven in der Glottis, welche sich entweder ausdehnen, oder wieder zusammenziehen, wie die musikalischen Saiten bey verschiedenen tiefen und hohen Tönen; 3) durch das freywillige Verweilen der Stimme auf gewissen Vocalen der Rede, nach so bestimmten Intervallen, als diejenigen sind, welche in der Musik durch die Namen, Secunde, Terz, Quarte, Quinte rc. ausgedrückt werden.

Aus diesen vom Gesange eingeführten Verschiedenheiten entdeckt sich auch, was für Eigenschaften noch ausser den schon oben erwähnten in einer Sprache liegen müssen, welche zur Musik bequem seyn soll. Sie muß nemlich keine Gurgellaute unter den Vocalen haben, weil dieser Fehler von einem zu starken Stoß in der Oefnung der Glottis entsteht, und solche Stösse der Reinigkeit und Lieblichkeit des Tones schaden, der folglich nicht so rein hervorgebracht werden kann, als es nöthig ist. Sie muß auch keinen Nasenton haben, weil des verwirrten Widerhalls wegen, welcher in der Höle des Mundes und der Nasenlöcher entsteht, der Ton verdunkelt wird, und der Accent viel von seiner Deutlichkeit verliert. Sie muß von stummen Sylben oder Vokalen frey seyn, über welchen sich, da sie nicht ausgesprochen werden können, die Passagen verwirren, und der Takt undeutlich wird. Da sie doch gesungen werden müssen, ob man sie gleich in der Rede nicht hört, so kommt es, daß die Noten selten oder nie mit der Intonation zugleich fortgehen, wie in der französischen Musik häufig geschieht. Sie darf keine Diphthonge von unbestimmten und verwirrten Klang haben, weil, da sie in der Aussprache ohne bestimmten Werth sind, sie auch durch die Noten keinen erhalten können, deren Ausdruck in einem solchen Fall völlig unbedeutend ist. Die Articulationen müssen leicht, die Sylben genau abgetheilt, und die Worte von gehöriger Länge seyn, so daß sie nicht allen Athem des Sängers gleichsam verschlingen, sondern ihm Zeit lassen, sie ganz her-

vorzubringen, ohne die Ruhepunkte der Vokalen zu sehr übereilen zu müssen. Von andern Eigenschaften, die sie noch haben sollte, wird in der Folge geredet werden.

Vereinigt nun irgend eine der europäischen Sprachen alle, oder doch die meisten angeführten Eigenschaften in sich, so ist es gewiß die italiänische. Um sich davon zu überzeugen, darf man nur eine Anwendung versuchen. An Vocalen ist sie so reich, als die schönsten Sprachen der Welt, nemlich die griechische und lateinische, und ob sie ihnen gleich in der Menge von Tönen, womit sie ausgesprochen werden, nicht gleichkommt, so ist sie doch auch hierin reich genug, und unterscheidet z. B. sehr gut den Ton des gelinden a vom Ton des scharfen, das kurze i vom langen, das offene e und o, welche dem eta und omega gleich sind, vom verschlossenen, die dem kurzen e und dem omicron gleichen. Auch an Verschiedenheit in der Aussprache der Consonanten ist sie nicht ärmer, weil nach der Bemerkung des Buonmattei [13]) bloß aus den zwanzig Zeichen, welche im toskanischen Alphabeth gezählt werden, in der Aussprache derselben mehr als 34 verschiedene Laute herauskommen. Diese Verschiedenheiten werden in der Lombardie nicht bemerkt, sondern hauptsächlich nur von den Toskanern, wie man bey ihren Schriftstellern sehen kann, und wie ich selbst oft beobachtet habe. Einen noch grössern Reichthum würde die italiänische Sprache hierin besitzen, wenn die Eingebohrnen mit einer blinden, obgleich auf vernünftige Ursachen gegründeten Ver-

13) Della lingua Toscana, lib. 1. Trat. 3. cap. 19.

ehrung für die Toskaner eingenommmen, sich dem Sprachdespotismus derselben nicht unterworfen, und dadurch die Freiheit verloren hätten, so viele andere angenehme Arten der Aussprache, so viele und verschiedene Töne und Accente anzunehmen, welche in vielen Dialekten dieser Halbinsel gebräuchlich sind. Ich bin sehr geneigt zu glauben, daß, wenn nach der allgemeinen Uebereinstimmung der Nation eine kluge Auswahl unter diesen Arten gemacht, sodann von guten Schriftstellern und vortreflichen Sängern in Umlauf gebracht würde, die Musik dadurch einen noch grössern Werth erhalten könnte, als sie jetzt wirklich besitzt. Sie würde sich bald des weichen Accents der Sienenser bedienen, welche die Vocalen kaum halb, und die Consonanten so unmerklich aussprechen, daß man sie besonders am Ende kaum hören kann; sodann des zusammen gezogenen und flüchtigen der Neapolitaner, welches, da die Sylben in dieser Mundart gleichsam geviertheilt und weit ausgesprochen werden, für Kriegs- und andere lebhafte Gesänge sehr bequem seyn würde; ferner des süssen und angenehmen der Venetianer, welches der vielen Vocalen und der Geschwindigkeit wegen, mit welcher sie ausgesprochen werden, zum Ausdruck der Wollust geschickt ist; endlich des deutlichen und sonoren der Römer, welches sich zu ernsthaften und gesetzten Melodien vortreflich passen würde. Der Bolognesische, (obgleich Dante, oder wer sonst Verfasser des alten Buchs della volgare eloquenza ist, das Gegentheil davon denkt,) der Genuesische, der Romagnesische, der Piemontesische und

noch einige andere Dialekte würden der Musik keinen Vortheil bringen, weil die Aussprache derselben durch häufig zusammenstossende Consonanten, durch undeutliche, dunkele und zweydeutige Töne der Vocalen, durch schlechten Zusammenhang und andere Ursachen mehr, hart ist.

Die Zusammensetzung der Consonanten kann nicht bequemer seyn, als sie es in der italiänischen Sprache ist. Es giebt keine einzige Sylbe, in welcher mehr als vier derselben enthalten sind, und noch dazu kommen keine drey zusammen, ohne Hülfe eines Halbvokals, welcher die Härte des Klangs mildert. Und die Uebergänge von einem Worte zum andern machen sich sehr leicht, weil alle Wörter mit Vocalen endigen, einige einsylbigte ausgenommen, als fur, in, con, oder wo zur Verstärkung der Rede, oder zur Vermeidung der vielen Elisionen, oder dem Ende eines Perioden einen geschwindern Fall zu geben, am Ende einige Vocalen weggelassen werden, wie z. B. in finor, fedel, statt finora, fidele. Diese Endigungen mit Vocalen, und die Menge derselben, machen die italiänische Sprache weich, und angenehmer als man glaubt. Ich weiß nicht, ob es noch eine Sprache in Europa giebt, in welcher man acht Verse machen kann, die an Sanftheit den folgenden des Tasso beykommen.

Teneri sdegni, placide, e tranquille
Ripulse, cari vezzi, e liete paci,
Sorrisi, parolette, e dolci stille
Di pianto, e sospir tronchi, e molli baci:
Fuse dai cose tutte, e poscia unille,
Ed al fuoco temprò di lente faci,

E nè formò quel si mirabil cinto
Ond' ella avea il bel fianco succinto.

Ausserdem macht das richtige Maaß und Verhältniß der Wörter, wodurch sie für den Werth der Noten, zur Genauigkeit des Zeitmaasses und der Bewegung desselben vorzüglich bequem werden; der verhältnißmässige Zwischenraum, welcher sich in italiänischen Versen zwischen den Wörtern, Sylben, Voçalen und Articulationen findet, und endlich die glückliche Vermischung derselben, daß die italiänische Poesie, wenn sie so wie sichs gebührt, behandelt wird, einen auffallenden und bewundernswürdigen Wohlklang erhält. Wer fühlt in der künstlichen Verbindung der Töne, welche in folgenden Versen liegt, nicht augenblicklich das musikalische?

Sommessi accenti, e tacite parole,
Rotti singulti, e flebili sospiri
Della gente, che in un s'allegra, e duole
Fan che per l'aria un mormorio s'aggiri,
Qual nelle folte selve udir si suole
S'avvien che tra le frondi il vento spiri,
O quale infra gli scogli, o presso ai lidi
Sibila il mar percosso in rauchi stridi.

Man muß indessen aus der Weichheit, welche in diesem und ähnlichen Beyspielen liegt, nicht schliessen, wie einige französische Kritiker gethan haben, welche über Dinge urtheilen wollten, die sie nicht verstehen, daß die italiänische Sprache zu weibisch und matt sey.[14] Dieß würde sie sicher seyn, wenn die Italiäner nicht durch häufige Verdoppelung von

14) Bourdelot in seiner Histoire de la Musique et de ses effets, Tom. 3.

einerley Consonanten, wie z. B. in alloppiare, oggetto, vorgebaut hätten. Diese Verdoppelung dient nicht nur zur Dehnung der Aussprache, sondern auch zur genauern Abtheilung der Zeiten nach dem musikalischen Zeitmaaß, indem 1) stark auf einige Consonanten gestossen wird: wie z. B. b, ff, r in arruffa, vibrato, welche Worte, besonders aber das erste, die Toskaner mit einem Tone aussprechen, den ich gerne mit dem Geräusche vergleichen möchte, welches die Vögel mit ihren Flügeln machen, wenn sie eben auffliegen wollen; 2) indem durch häufige Elisionen die Consonanten öfter an einander stossen, und die Worte dadurch eine gewisse Rauhigkeit und Ernsthaftigkeit erhalten; 3) indem dadurch die syntaktische Ordnung umgekehrt wird, von welcher bald geredet werden soll. Man vergleiche mit dem vorher angeführten Beyspiel das folgende, welches ebenfalls dem Tasso gehört:

Chiama gli abitator dell' ombre eterne
Il rauco suon della tartarea tromba,
Treman le spaziose atre caverne,
E l'aer cieco al quel romor rimbomba:
Nè si stridendo mai dalle superne
Regioni del Cielo il folgor piomba,
Nè si scosso giammai trema la terra
Quando i vapori in sen gravida serra.

Man hat noch einige vortrefliche Stücke von Dante und von Ariost, z. B. den Tod des Ugolino und die Thaten Rodomonts in Paris, woraus man urtheilen kann, ob die italiänische Sprache zu nichts als zum weibischen Ausdruck gut ist.

Indessen ist nicht jede Klarheit des Styls, nicht jeder Wohlklang, welcher sich zur Poesie gut schickt, auch für die Musik brauchbar, wie einige sehr unrichtig behauptet haben. Der poetische Wohlklang, und der musikalische Wohlklang, so sehr sie auch in einigen Umständen mit einander übereinstimmen, haben doch ihre Verschiedenheiten, auf welche man aufmerksam seyn muß, um sie nicht mit einander zu vermengen. Sowol der eine als der andere besteht in der Uebereinstimmung der Worte und Klänge mit der Natur des Gegenstandes, welcher ausgedrückt werden soll; der eine und der andere hängt von der Prosodie der Sprache, vom rhythmischen Fall des Perioden und von dem künstlichen Maaß ab, nach welchem Zwischenräume und Ruhestellen bestimmt werden. Aber zur bloß poetischen Harmonie gehört vor allem die Kraft der Worte, und die Zierlichkeit der Phrasen: es werden ausgesuchte Worte, Zierrathen der Sprache, ungewöhnliche Wendungen im Ausdruck, bald runde, bald durch die rauhesten Wörter, (welche aus mehrern Consonanten bestehen, den allzulebhaften und tönenden Klang der Vocale mindern, folglich sie kräftiger und stärker machen können,) abgerissene Verse dazu erfordert. In den zur Musik bestimmten Versen verlangt man nicht sowol die Stärke der Ausdrücke, als vielmehr jenes Verhältniß, in welchem sie mit dem Gesang stehen. Aus diesem Grunde muß hier gesehen werden: auf Wörter, welche aus deutlichen und offenen Vocalen zusammengesetzt sind; auf eine solche Stellung der Accente, daß die Bewegung dadurch im gehörigen Verhältniß geschwinder

oder langsamer werden kann, ohne in allzuschweren Artikulationen oder in verwirrten Tönen fortschreiten zu müssen. Die Ordnung der Worte wird dadurch leichter und gleichsam fliessend, und bringt in den Tönen einen bequemen Abstand zwischen dem Piano, Forte, und zwischen den Abwechselungen und Pausen der Stimme hervor. Die vollkommensten Sprachen und Poesien sind diejenigen, in welchen diese beyden Gattungen der Harmonie am beßten mit einander vereinigt sind. Man kann zugleich ein sicheres Urtheil über den Styl der Dichter, und über ihren verschiedenen Charakter daraus ableiten. Auch ist es bloß dieser musikalische Charakter, welcher die Verse des Virgil von den Versen des Lucan und Lucretius unterscheidet, welcher den Petrarch, so hold und lieblich, gegen den wilden und rauhen Dante verglichen, erscheinen läßt, welcher dem Metastasio vor dem Zeno und Frugoni Vorzüge giebt, und den Torquato Tasso weit über den Chiabrera und Ariosto erhebt, welche, vorzüglich aber der letztere, ohngeachtet des reichen poetischen Styls, ohngeachtet ihrer andern vortreflichen Eigenschaften, in diesem Theil doch mit dem Verfasser des befreyeten Jerusalem nicht verglichen werden können. Der feurige und malerische Abt Bettinelli, ein grosser Vertheidiger des ferrarischen Dichters, fragt: warum statt des Chiama gli abitator dell'ombre eterne vom Tasso, nicht andere Stanzen vom Ariost angeführt werden, die eben so reich an Wahrheit und Klang sind, folglich die Stärke und Rauhigkeit der italiänischen Sprache eben so gut beweisen

können. Ich antworte: daß der Ausdruck, welcher in den Versen des Ariosto liegt, weit mehr poetisch als musikalisch ist, daß seine Härte nicht bloß das Ohr, sondern die Aussprache betrift, und daß durch die Anhäufung von Tönen zwischen den Vocalen und Consonanten, welches ihm so gewöhnlich ist, seine Verse zwar zur epischen Declamation, aber nicht zum Gesang bequem werden. Man setze den ersten Vers jener Stanze in Musik, welche Bettinelli unter andern zum Beweis anführt:

D'alte querele, d'ululi, e di strida.

Welchen Reiz wird der Sänger finden, wenn er zu dem dumpfen Brüllen des Worts ululi kommt? Was für Ruhestellen, oder was für reine und deutliche Manieren auf dem holen Klang der wiederholten uuu? Was für einen geschwinden und leichten Uebergang in der nicht mässigen Zusammensetzung von drey Consonanten in strida? Im Beyspiel des Tasso hingegen wird die Rauhigkeit durch volle und tönende Vocale wieder gut gemacht, die Stellung des a und o, ausserdem daß die Leere und die tode Stille in den unterirdischen Hölen dadurch vortreflich ausgedrückt ist, mildert die Aussprache der rr und tr, welche mit Fleiß wiederholt sind, um den überaus rauhen Ton jener Trompete vorzustellen; das Helldunkele der Farben findet man vortreflich darin beobachtet, woraus ein Ganzes entsteht, welches Colorit und Wahrheit, poetischen Ausdruck und musikalische Harmonie mit einander vereinigt.

Auf die Annehmlichkeit und die Stellung der Wörter folgt in der Untersuchung der Eigenschaften,

welche eine Sprache für den Gesang bequem machen, das Sylbenmaaß oder die Prosodie. Allein da zur guten Entwickelung dieses Punkts allzugelehrte, folglich auch für meine meisten Leser allzubeschwerliche Untersuchungen über die Natur der Taktarten und Accente erforderlich seyn würden, so halte ich es für besser, diejenigen, welche sich hierin vollständig unterrichten wollen, an Musiker von Profession und an Mathematiker zu verweisen.[15]) Jetzt ist es hinlänglich zu wissen, daß allerdings die italiänische Prosodie weit unter der lateinischen und griechischen steht, in welchen beyden die Geschwindigkeit und Langsamkeit der Zeiten bey der Aussprache von dem Werth und der Quantität der Sylben abhängt, woraus das Wort zusammengesetzt ist; daß daher in der italiänischen Sprache die Zeiten des poetischen Rhythmus nicht genau bestimmt werden können, weil der größte Theil der Sylben selbst keine bestimmte und fühlbare Quantität hat. Nichtsdestoweniger hat sie diesen Fehler in weit geringern Maaß, als andere lebende Sprachen. Durch ihre grosse Mannichfaltigkeit des Accents ist sie zur Bildung der Klangfüße sehr bequem. Sie kann z. B. in einem fünfsylbigen Worte, den Accent auf die zweyte Sylbe legen, und die übrigen drey kurz machen, wie in determinano; sie kann das nemliche in einem viersylbigen Worte thun, wie in spaventano; sie ist mit dactylichen Füßen reichlich versehen, wie florido, lacido &c. welche vermittelst

15) S. l'orrigine, progresso, e decadenza della musica, von D. Antonio Eximeno, lib. 2. cap. 4.

der beyden letztern kurzen Sylben, nach einer vorhergegangenen langen, das musikalische Zeitmaaß leichter machen, und überhaupt zum Wohlklang beytragen; sie legt den Accent bald auf die vorletzte Sylbe, wie in bravùra, sentenza, bald auf die letzte wie in morì, bontà, virtù, woraus ein mannichfaltiger und verschiedener Klang sowol in den Reimen als in den Perioden, so wie auch ein leichterer Fall derselben entsteht. Sie mißt ferner viele Wörter nach Art der Griechen und Lateiner, oder ihre Aussprache ist wenigstens so beschaffen, daß sie leicht so gemessen werden könnten. Sie kann daher aus ihren Füssen den Trochäus, wie venne fronde, den Jambus, wie farò virtù, den Anapäst, wie gradirò, den Spondäus, wie sogno, und den Dactylus, wie timido, bilden, und durch die Zusammensetzung derselben den Hexameter und Pentameter, die Asclepiadische, Sapphische und andere Versarten nachahmen. [16])

Hieraus folgt, daß die Melodie der Sprache, und des italiänischen Gesangs die lebhafteste und fühlbarste unter allen ist, die bekannt sind. Denn dieser edelste Theil der Musik entsteht mit seiner ganzen Kraft aus der Nachahmung der verschiedenen auf einander folgenden Biegungen, welche der Mensch in der gewöhnlichen Stimme anbringt, sobald er von irgend einer Leidenschaft bewegt ist. Da nun diese Biegungen desto mannichfaltiger und vielfacher sind, je grösser die Mannichfaltigkeit der Accente in der Aussprache ist, so ist es sogleich klar, daß die

16) Gravina, raggionamento sulla tragedia.

Melodie desto ausdrucksvoller seyn wird, je reicher und mannichfacher die Sprache an den erwähnten Eigenschaften ist, weil die Nachahmung der Natur alsdann am vollkommensten werden kann. Sollte mir jemand den Einwurf machen, daß die oben angezeigten Vorzüge der italiänischen Sprache zum prosodischen und nicht zum natürlichen Accent gehören, oder um mich besser auszudrücken, zum pathetischen, der von jenem sehr verschieden ist; so antworte ich, daß der prosodische Accent nothwendig aus dem natürlichen entsteht, weil die Regeln der Aussprache der Sylben, auf keine andere Art, als aus der ununterbrochenen Beobachtung dessen, was in der Natur vorgeht, aus den verschiedenen Erhöhungen und Erniedrigungen der Stimme, und aus der verschiedenen Geschwindigkeit oder Langsamkeit, in welcher sich im Menschen die Leidenschaften äussern, hergeleitet werden können. Die Behauptung also, daß solche Regeln mit dem natürlichen, oder pathetischen Accent nichts gemein haben, würde eben so abgeschmackt und lächerlich seyn, als die Behauptung, daß die Instrumentalmusik mit der Vocalmusik nicht einerley, sondern entgegengesetzte und verschiedene Grundsätze habe. Jede Sprache, die an Accenten reich ist, wird es demnach auch an Ausdruck und Melodie seyn, so wie im Gegentheil diejenige, welche arm daran ist, auch eine matte, kalte und eintönige Melodie haben wird. Die französische Sprache befindet sich vielleicht im zweyten, und die italiänische im ersten Falle.

Aus eben der Quelle entspringt die musikalische und poetische Schönheit des italiänischen Recitativs, weil die vielen und mannichfaltigen, durch die Accente verursachten Erhebungen der Stimme, nicht nur die gewöhnliche Rede vermittelst der leichtern Intonation der Natur des Gesangs näher bringen, sondern auch auf die noch weit grössere Aehnlichkeit des Recitativs mit der natürlichen Declamation Einfluß haben. In dieser Aehnlichkeit besteht nach dem Urtheil der Kenner hauptsächlich die Schönheit desselben. Diesen Vortheil kann die französische Sprache nicht haben, weil alle ihre Wörter mit dem Accent auf der letzten Sylbe ausgesprochen werden. Daher sind die Sänger gezwungen, um ihr Recitativ weniger eintönig und fürs Ohr angenehmer zu machen, sich von dem natürlichen zu entfernen, und es mit falschen Zierrathen zu schmücken. Zu diesem kommt noch die Beschaffenheit ihrer Verse, welche überall gereimt sind, folglich auch die Musik nöthigen, über jeden Reim irgend eine Pause anzubringen, wodurch der Gang des Recitativs langsam, langweilig und schwer wird. Im Gegentheil kann der Accent in der musikalischen Poesie der Italiäner fast über jede Sylbe frey weglaufen, und die Natur des abgesetzten Verses erlaubt dem Dichter, die Cäsur anzubringen, wo es ihm am bequemsten dünkt; der Periode kann folglich nach Erfordern verlängert oder verkürzt werden, und vom Componisten mehrere oder mindere Geschwindigkeit erhalten. Die italiänische Sprache hat also eine Prosa, welche leicht zur Poesie wird; sie hat eine Poesie, welche sich der Natur des Ge-

sangs nähert, und endlich ein Recitativ, welches sich von der poetischen Declamation nicht weit entfernt. Um dieß zu beweisen, dürfen wir nur die Opern des Zeno und Metastasio betrachten, welche zur Recitation und zum Gesang gleich bequem sind. D'Alembert behauptet, dieser Umstand sey ein Fehler an der italiänischen Oper. [17]) Weit entfernt, ihm hierin beyzustimmen, bin ich vielmehr der Meynung, daß dieß eine grosse Vollkommenheit sey, und daß sie noch grösser seyn würde, wenn die poetische Declamation fast gänzlich in Gesang übergehen, und von der Musik so unzertrennlich gemacht werden könnte, wie es die griechische Sprache anfänglich war. Der berühmte Mathematiker mußte kurz nachher eben dieß gestehen, weil unter den Mitteln, welche ein grosser Meister anwendete, um das französische Recitativ zu verbessern, das hauptsächlichste

17) Essai sur la liberté de la musique. Die ganze Stelle ist folgende: „Man behauptet, die italiänischen Opern „hätten den Vortheil, daß sie eben sowol declamirt, als „gesungen werden könnten, welches mit den unsrigen nicht „angienge. Gesetzt auch, daß sich dieses so verhielte, so „kann man weiter nichts daraus folgern, als daß man „unsere Opern singen, und unsere Tragödien declamiren „müsse. Aber dieser vermeynte Vortheil der italiänischen „Tragödie, daß sie sich zum Gesange und zur Declama„tion gleich gut schickt, macht ihr Verdienst in meinen Au„gen sehr verdächtig. Sie muß keinen eigenen Charakter „haben, wenn sie ihn so leicht verändern kann." Da indessen hier bloß von den musikalischen Eigenschaften der italiänischen Sprache die Rede ist, neben welchen die übrigen Verschiedenheiten unter der Oper und Tragödie gar wohl bestehen können; so sieht man leicht, daß d'Alembert hier einen Fehlschluß gemacht hat.

darin bestand, es zu italiänisiren, das heißt: es der Declamation ähnlich zu machen. [18])

Ein anderer Vortheil der italiänischen Sprache für die Beredsamkeit, Musik und Poesie, ist die Transposition, das heißt: wenn die Wörter nicht nach der natürlichen Ordnung der Ideen auf einander folgen, sondern so, wie es für die Schönheit des Perioden und für die Ergötzung des Ohrs am bequemsten ist. Um zu begreifen, wie viele Annehmlichkeit der Styl bloß durch die Inversion erhält, wenn sie nach den Gesetzen des Wohlklangs angebracht wird, darf man nur die Perioden des Cicero betrachten, deren unaussprechliche Schönheit sich in einen groben unbedeutenden Klang, in ein Cadaver ohne Seele verwandelt, sobald die Ordnung der Wörter verändert, und diejenigen, welche am Anfang standen, ans Ende, und so umgekehrt, gebracht werden. In der italiänischen Sprache ist es eben so. Man nehme z. B. die beyden poetischen Verse des Ariost

Le Donne, i Cavalier, l'armi, gli amori
Le cortesie, l'audaci imprese io canto.

jedermann wird fühlen, daß ihr Wohlklang durch das ans Ende gesetzte io canto verstärkt ist. Wenn die Wörter nach der analytischen Ordnung gesetzt werden:

Io canto i Cavalier, l'armi, gli amori
Le cortesie, Donne, e impressi audaci.

wer erkennt alsdann noch den Pinsel des unsterblichen Ferrarensers? Ich billige indessen die allzu ver-

18) Ebendas. Num. 21. und 22.

wickelte Inversion einiger Cinquecentisten deswegen nicht, besonders wenn sie affectirt und lang ist, wie unter andern beym Speroni, Dolce und Casa, bey welchen man fast die ganze Lunge ausblasen muß, ehe man ans Ende eines Perioden kommt. Auch kann daraus nichts gefolgert werden, daß ich sowol in Versen als in der Prosa einen concisen, gedankenvollen Styl nicht vorziehen würde, besonders bey philosophischen Materien, wo Genauigkeit, Deutlichkeit und Ungezwungenheit Hauptschönheiten sind. Ich sage bloß, daß die Sprache, welche den Vortheil der Transposition hat, unter gleichen Umständen merklichere Fortschritte in den schönen Künsten machen wird, theils durch die grössere Leichtigkeit die Worte der Empfindung anzupassen, woraus die Wahrheit des Styls entsteht; theils durch die von der verschiedenen Stellung der Phrasen, und von der dadurch bewirkten zur Vermeidung der Einförmigkeit und eines allzu regelmässigen Gangs so nöthigen Mannichfaltigkeit, abhängenden grössern Bequemlichkeit zu malen; theils durch Vermeidung der Cacophonie in dem unangenehmen Zusammentreffen der Vocalen, so wie auch der Härte im Zusammenstossen der Consonanten, welches in Sprachen, deren Wortfolge stets einförmig ist, so selten vermieden werden kann; theils durch die sorgfältige Beobachtung jener ähnlichen Zusammensetzung, die die Einheit und Würde des Gegenstandes erfordert; theils durch eine schickliche Auswahl jener Töne, die der nachahmenden Harmonie am angemessensten sind; und endlich durch die Suspension, welche die all-

Bayerische Staatsbibliothek München

mählige Entwickelung eines Gedankens, dessen Resultat wir erst am Ende des Perioden begreifen, im Geiste erregt. Hierbey ist zu bemerken, daß diejenigen Sprachen, welche durch strenge Anhänglichkeit an die analytische Ordnung der Wörter, eine solche Suspension nicht erregen können, auf gewisse Weise die Poesie und das Gehör mit einander in Widerspruch bringen, weil der Begriff der Verse schon vollkommen gefaßt ist, ehe die Musik, welche ihn nur allmählig entwickelt, einen Schluß machen kann.

Wenn ich mich tiefer in diese Materie einlassen wollte, so könnnte noch viel über andere Vorzüge der italiänischen Sprache gesagt werden, z. B. über die Wahrheit ihrer nachahmenden Phrasen, von welchen man vortrefliche und bewundernswürdige Beyspiele findet, über den Reichthum der Ausdrücke, welcher aus der Vereinigung der grossen Anzahl von Dialekten entsteht, über die daher entstehende Mannichfaltigkeit ihrer Formen, über ihren Ueberfluß an Augmentativen und Diminutiven, wodurch sie zum dithyrambischen und anacreontischen Styl geschickt wird, und endlich über ihre Biegsamkeit, welche sie von dem Zusammenfluß dieser und anderer Ursachen mehr erhält. Es könnte gezeigt werden, auf welche Weise sie Ordnung und Lebhaftigkeit und Deutlichkeit mit Nachdruck zu verbinden weiß; wie sie sich die Einbildungskraft unterwirft, ohne ihr den Zügel schiessen zu lassen, wie sie alle Formen und alle Style annimmt, und doch ihre ursprüngliche, eigene Natur beybehält; wie sie alle Leidenschaften ausdrückt, alle Gegenstände malt, und dadurch ein

Instrument wird, welches für den Geist, für die Phantasie und für die Empfindungen gleich brauchbar ist. Allein es ist schon genug gesagt, um ihre Vorzüge für die Musik und die Ungerechtigkeit daraus zu erkennen, mit welcher einige französische Schriftsteller von ihr reden, unter welchen sich der Jesuit Bouhours kein Bedenken machte, mit seinem gewöhnlichen Leichtsinn im Urtheilen, zu sagen: „sie sey eine bloß scherzhafte Sprache, die durch ihre Diminutiven nichts als Lachen erregen könne,“ und es ist merkwürdig, daß viele, die er nennt, sich nicht unter den toskanischen Wörtern finden: daß die beständigen Endigungen mit Vocalen eine sehr unangenehme Musik machen, wenn die vorzüglichsten Schönheiten der italiänischen Musik bloß allein davon herrühren: daß die italiänische Sprache die Natur nicht ausdrücken kann; daß sie den Dingen ihre eigene und gebührende Art und Schönheit nicht geben kann; daß die beständigen Metaphern und Allegorien das größte Vergnügen der Italiäner und Spanier ausmachen; daß ihre Sprachen den Ausdruck der Dinge immer übertreiben; daß der größte Theil der italiänischen und spanischen Wörter voll Dunkelheit, Verwirrung und Schwulst sind; als wenn Schwulst und Dunkelheit ein Fehler der Wörter und nicht vielmehr der Schriftsteller wäre: daß die Chinesen und fast alle asiatische Völker singen, die Deutschen wie Esel schreyen, 19)

19) Nicht bloß durch dieses Urtheil hat der gute Pater den Deutschen ein Compliment gemacht, sondern auch durch eine eigene Untersuchung der Frage: ob es möglich sey, daß ein Deutscher Genie haben könne?

die Spanier deklamiren, die Engländer zischen, die Italiäner seufzen, und eigentlich nur die Franzosen reden. Nach solchen Meynungen dürfen wir uns über das geistvolle und niedliche Urtheil nicht mehr wundern, welches er von den drey verschwisterten Sprachen fällt; nemlich: die spanische Sprache sey eine hochmüthige, von stolzem Geist, die gerne groß seyn wolle, und unmässige Pracht und Uebertreibung in allen Dingen liebe. Die italiänische sey eine flatterhafte, und eine stets mit Puz und Schminke überladene Eitele, die nur zu gefallen suche, und sehr in Kleinigkeiten verliebt sey. Die französische hingegen sey eine Matrone, aber eine artige, die, obgleich klug und bescheiden, doch nichts rauhes und wildes an sich habe.[20]) Wer so reden konnte, verstand er auch die italiänische und spanische Sprache? Oder glaubte er durch den Beyfall irgend eines müssigen Parisers für die Verachtung hinlänglich entschädigt zu seyn, mit welcher die Ausländer seine Entscheidungen nothwendig ansehen müssen?[21])

20) s. Entretiens d'Ariste et d'Eugene, Dial. 2.

21) Man erlaube der Wahrheits- und Vaterlandsliebe, noch einige Worte über das Vorurtheil dieses Schriftstellers gegen die spanische Sprache zu sagen; um so mehr, da es sich nicht bloß in Frankreich, sondern auch in Italien verbreitet hat, wo man allgemein glaubt, die spanische Sprache sey voll Stolz und Eitelkeit, und auf keine Weise geschickt, Feinheit und Empfindung auszudrücken. Man glaubt überdieß, daß fast in unserer ganzen Aussprache Gurgeltöne merklich sind, und daß der größte Theil der Wörter in as, es os, us, endigen, woraus man allzu geschwind schließt, daß sie nicht gut mit der Musik ver-

Wenn jemand philosophisch untersuchen wollte, woher die italiänische Sprache die Lieblichkeit erhal-

bunden werden könne. Ein ganzes Buch könnte gegen eine so ungegründete Behauptung geschrieben, und darin aufs unwidersprechlichste bewiesen werden: daß die guttural Aussprache unserer Sprache sich bloß auf drey von vier- und zwanzig Buchstaben eingeschränkt, nemlich auf das x, g und jota; daß der Klang derselben in einem Castilianischen Munde, (wo die Sprache am schönsten und ausgebildetsten ist,) weniger rauh und weniger plump ist, als die Mundart des cultivirtesten Volkes in Italien, nemlich des Florentinischen, in der Aussprache des ca, wobey man den Gurgelton weit mehr bemerkt; daß die Zahl dieser Buchstaben nicht so groß ist, um nicht leicht vermieden werden zu können, wenn man für den Gesang schreiben will; daß kaum der dritte Theil der spanischen Wörter mit Consonanten endigen, die übrigen zwey Drittheil aber mit Vocalen; daß diese Endconsonanten die angenehmsten und lieblichsten aus dem Alphabet sind, z. B. s, d, l, n, r, wobey die Aussprache keinen oder nur sehr wenigen Anstoß findet; daß die rauhesten, und am meisten unmusikalischen Consonanten, die sich bey den Lateinern, Franzosen und nördlichen Völkern so häufig finden, wie z. B. f, p, t, c, b, k, g, m, ll, rr, aus unsern Wörtern fast gänzlich verbannt sind; daß kein Wort mit zwey unterbrochenen Consonanten endigt, wie bey den Engländern, Deutschen, Franzosen und Lateinern; daß diese Endungen unserer Sprache prächtig und tönend machen, ohne ihr etwas von ihrer Schönheit zu benehmen, so wie die häufigen Endungen in as, es, os, der Süßigkeit und Annehmlichkeit der griechischen Sprache nichts schadete; daß fast alle Vorzüge, welche ich an der italiänischen Sprache in Absicht auf die Reinigkeit der Klänge, die Accente und Prosodie bemerkt habe, sich auch in der spanischen finden, wie man aus einer philosophischen und unpartheyischen Gegeneinanderstellung sehen würde, wenn es erforderlich wäre. Solche Ursachen erlauben mir nicht, der Meynung eines würdigen Spaniers beyzutreten, nemlich des D. Antonio Eximeno, Vefasser eines Werkes voll Licht und Philosophie über den Ursprung, Fortgang und Verfall der Musik, welcher ohne Bedenken die spanische

ten habe, die sie zum Gesange so geschickt macht, und aus welchen Quellen die allmähligen Verände-

Sprache der italiänischen in Rücksicht auf Musik, nachsetzt. Bey genauer und unpartheyischer Untersuchung scheint es mir indessen, daß der Streit noch unentschieden bleiben wird. Wenn die italiänische den schätzbaren Vorzug hat, ihre Wörter fast stets mit Vocalen zu endigen, so hat dagegen die spanische einen andern, der nicht weniger werth ist, nemlich mannichfaltiger in den Endigungen zu seyn, indem beynahe viertausend verschiedene Arten gezehlt werden, nach welchen sie ihre Wörter endigt. Wenn jene Elisionen und Abkürzungen annimmt, um die Uebergänge zu erleichtern, so erhält sich doch diese mit weit mehr Größe und Völle durch ihre Endsylben. Wenn die italiänische Aussprache milder und sanfter ist, so klingen dagegen die spanischen Vocalen deutlicher und runder. Endlich, wenn unsere Sprache einige gothische Endungen übrig behalten hat, wodurch sie dem Ohr bisweilen anstößig wird, so fällt dagegen auch die italiänische weit öfter in Hiaten und ungenehme Zusammensetzungen.

Indem ich diese Anmerkung mache, weiß ich sehr wohl, was für ein weites Feld ich den italiänischen Stutzern und superklugen Herren zum Lachen gegeben habe; allein ich weiß auch, daß diese italiänischen Stutzer und superkluge Herren, so wie in allen Ländern, also auch hier das lächerlichste Völkchen ist, das auf der Oberfläche der Erde herumwandelt. Glücklich! daß ich nicht allein verspottet werde, sondern auch hierin, so wie in meiner Meynung einen Gefährden habe, einen Schriftsteller, der neu, Philosoph, (und was noch mehr bedeutet,) Franzos ist, der mir folglich zum Schilde gegen diese grausamen Proselyten der Mode dienen wird. Ich rede von dem berühmten d'Alembert, bey welchem sie wohl nicht vermuthen werden, folgende Worte zu finden: Eine Sprache welche an Vocalen reich wäre, und vor allen Dingen an so angenehmen, wie die italiänische, würde die angenehmste Sprache unter allen seyn. Sie würde vielleicht nicht die harmonischte seyn, weil die angenehme Melodie nicht bloß Süßigkeit, sondern auch Mannichfaltigkeit erfordert. Eine Sprache, welche wie die spanische, eine schickliche Vermischung lieblicher und

rungen herzuleiten sind, die sie von der Zeit der Römer bis auf uns erlitten hat, so könnte er vielleicht in den folgenden Ursachen nach meinem Urtheile einigen Aufschluß finden:

1) Italien ist nicht ganz, und nicht lange den Barbaren unterworfen gewesen; die Sprache desselben konnte also ihren ursprünglichen Charakter besser erhalten, als bey andern Nationen möglich war, wo sich Sprache, Gewohnheiten, Religion und Gesetze unter das Joch der Eroberer schmiegen mußten, wie man bey der französischen Sprache sieht, welche nichts anders ist, (wann wir ihren berühmtesten Schriftstellern glauben,) als ein alter celtischer, verschieden veränderter Dialekt, der in der spanischen Sprache ganz mit Latein und der gothischen Mundart vermischt wurde, wozu auch noch kein geringer Theil des Arabischen gekommen ist. Man muß also den Ursprung des neuern Italiänischen nicht ganz von der lateinischen oder nördlichen Mundart herleiten, sondern auch von den Ueberbleibseln der alten, ursprünglichen italiänischen Sprache, die älter als die lateinische ist, und aus dem hetruscischen, einheimischen, oscischen, griechischen, sabinischen, und vielen andern Dialekten jener Völker, welche diese Länder bewohnten, gebildet wurde. Nach den gelehrten und gründlichen Bemerkungen des

tönender Vocalen und Consonanten hätte, würde vielleicht die harmonischte von allen neuen lebenden Sprachen seyn. s. Essai sur l'harmonie des langues. Anm. d. Verf.

Celsus Cittadinus [22]) und des Muratori [23]), die den Gelehrten genug bekannt sind, findet man in vielen Wörtern offenbare Spuren dieses Ursprungs. Diese nachher mit der lateinischen vermengte, und in der Folge durch gothische und longobardische Einmischungen merklich veränderte Sprache hat nichts destoweniger in der gemeinen Mundart die ursprüngliche, grossentheils asiatische, (weil die meisten Völker aus Asien kamen,) Lieblichkeit des Klangs beybehalten, aus der in allen Jahrhunderten und von allen Völkern bestätigten Ursache, daß der natürliche Accent dauerhafter ist, als Gesetze und Regierungsformen. Der italiänische Gesang erhielt daher bis zum achten Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung vom Johann Diaconus vor allen andern Völkern den Preiß, so wie aus eben der Ursache auch die Beschuldigung des Gregorius Sarisberiensis entstand, welcher ums Jahr 1170 lebte, und zum Nachtheil der italiänischen Sänger behauptete, sie sey zu weichlich.

Die zweyte Ursache liegt in der geschwinden und lebhaften Einbildungskraft, welche auf das Naturell der Italiäner einen so grossen Einfluß hat, und welche unter den vielen Modificationen der zur Aus-

22) Dieser Celsus Cittadinus lebte im Anfang des 17ten Jahrhunderts zu Siena, und hat ein großes Werk de ortu et progressu linguae latinae et vulgaris italicae geschrieben, welches hier gemeynt ist. Jöcher sagt, es sey nicht öffentlich bekannt geworden. Es läßt sich aber aus dem Citat unsers Autors schliessen, daß es wirklich gedruckt seyn müsse.

23) S. Antiquitates italicae medii aevi:

übung der Rede bestimmten Organen, augenblicklich diejenigen zu finden weiß, welche ihrer Vorstellungsart am angemessensten ist. Obgleich die Sprache der Leidenschaft, überhaupt zu reden, bey allen Menschen die nemliche ist, und die Natur sich mit gewissen jeder Nation gewöhnlichen Zeichen ausdrückt, so ist es doch nichts destoweniger gewiß, daß die Verschiedenheit der Himmelsgegenden, und der Temperamente, der grössere oder mindere Grad von Fühlbarkeit und Einbildungskraft nicht nur zur Bildung der Sprachen sehr viel beyträgt, sondern auch unter ganzen Völkern und einzelnen Menschen einen grossen Unterschied in der Art, Empfindungen auszudrücken, hervorbringt. Einem Moscoviter muß man die Haut abziehen, sagt Montesquieu sehr schön, wenn man will, daß er fühlen soll. Der Schweizer, wenn er zornig ist, knurret beynahe stets in einerley Ton. Nicht so ist es beym Italiäner, der, da ihm seine geschwinde Phantasie hundert Dinge auf einmal vorstellt, schleunig alle Töne durchläuft, und den natürlichen Accent auf tausend Arten modificirt. Seine Lebhaftigkeit und Wahrheit, welche er nicht bloß im Zorn, sondern auch im vertraulichen Gespräch, oder bey der Erzehlung einer für ihn interessanten Begebenheit zeigt, ist daher bewundernswürdig. Das Gesicht des Italiäners bekommt alsdenn Seele und Leben; die Augen, die Hände, die ganze Stellung, alles wird beredt; seine Sprache ist voll von Interjectionen, Exclamationen, bedeutenden und fühlbaren Tönen; die Art der Accente giebt den Wörtern Stärke, und dies ist die reiche Quelle, woraus das

Muster entspringt, welches der Musiker in jedem Verse nachahmen muß, und welcher die Melodie ihre meiste Kraft schuldig ist.

Noch eine andere Ursache kann zuletzt angeführt werden, diese nemlich: da in Italien frühzeitig grosse und mächtige Herrschaften entstanden sind, wie Genua, Pisa, Florenz, Venedig, Rom, Mayland und Neapel, wo durch Pracht, Luxus, Künste und Handlung die Musse sowohl veredelt als befördert wurde, so keimte auch aus solchen Wurzeln das Bestreben zu gefallen hervor, von welchem die italiänische Geschichte so erstaunliche Beyspiele aufzuweisen hat, und bemächtigte sich aller Gegenstände des Geschmacks, deren unmittelbares Instrument die Sprache ist. Ueberdieß erhielten die Frauenzimmer, von welchen alle bürgerliche Geselligkeit abhängt, aus Ursachen, die nicht hieher gehören, einen Einfluß auf die neuern Gewohnheiten, den sie bey den Alten nie hatten; sie trugen also zu dem nemlichen Zweck bey, theils durch die gemächliche und weichliche Lebensart, welche der Umgang mit ihnen bewirkte, und dadurch die kriegerische Wildheit jener barbarischen Jahrhunderte milderte; theils durch das angebohrne Wohlgefallen, welches sie an Gegenständen haben, die zur Einbildungskraft und zum Herzen reden; theils durch den Fleiß, welchen viele auf das Studium der schönen Wissenschaften und der edelsten Künste verwendeten, wodurch bey den Gelehrten der Wunsch entstand, sie nachzuahmen, um sich durch dieses Mittel ihre Gunst oder Protection zu erwerben, wie es vorzüglich im

funfzehnten Jahrhundert (ein glänzenderes Jahrhundert, als es je eines für die italiänischen Frauenzimmer gab) geschah; theils durch die Neigungen, welche sie in den Herzen der Männer zu erregen wußten, wodurch diese sodann bewogen wurden, ihre Schönheit und Liebe zu besingen, und sowol Prosa als Poesie biegsamer und sanfter zu machen. So machten es Petrarch und Boccaz, erste Urheber des Weichen in ihrer Sprache, so wie Dante der erste war, welcher Stärke hinzusetzte, indem er die Rede von gothischen und lateinischen Ueberresten in den rauhen Endungen, in der noch wenig bestimmten Wortfolge, in den schweren Articulationen, in den allzuverwirrten Uebergängen, und in andern Dingen mehr, säuberte. Dieß würden sie nie ausgeführt haben, wenn der erste nicht durch den Wunsch, seine Laura zu preisen, und der zweyte, seinen Decamerone von Frauenzimmern gelesen zu sehen, angefeuret worden wäre, Schriftsteller zu werden.

So wie indessen ein solcher Einfluß des Frauenzimmers den Geschmack hervorbringen und vervollkommen kann, so kann er ihn auch nicht selten verderben. Dieß geschieht alsdann, wenn die freyen Sitten eines Jahrhunderts alle Triebfedern der männlichen Kraft erschlaffen, und jener Zügel den Frauenzimmern in die Hände gegeben wird, der ihnen doch von der Natur versagt ist; wenn eine leichtsinnige und herabgesunkene Jugend den hinterlistigen Tyranninnen Freyheit und Zeit aufopfert, und dadurch zugleich ihre Talente verliert, die sie mißbraucht; wenn die Schriftsteller gezwungen sind, ihren Bey-

fall zu erbetteln, wenn sie den Beyfall eines unwissenden und verächtlichen Publikums erhalten wollen; wenn der Eigensinn der Mode, über welche sie gebohrne Richterinnen sind, sich in die Regeln des Schönen mischt, den Geschmack an einfachen Sachen verdirbt, und ihn verleitet, das ausschweifende zu suchen; wenn es nöthig ist, die Gegenstände und Ideen an Werth und Grösse zu vermindern, um sie der Fassungskraft der Klüglinge anzupassen, welche über die Urtheile und über die Kritik so vieler Männer unumschränkt gebieten; wenn es, um ihnen nicht zu mißfallen nöthig ist, die erhabenen Zöglinge des Lycurg in gekräuselte Pariser zu verwandeln, oder den Pinsel eines Michelangelo zum Malen der wollüstigen Stellungen irgend einer Thais zu gebrauchen; mit einem Worte: wenn die zur Erleuchtung und zum Uebertreffen ihres Jahrhunderts bestimmten Geister, wider Willen gezwungen werden, Werke, welche wie die Insekten eines Tages entstehen und vergehen, den männlichen und kräftigen Schönheiten vorzuziehen, welche eben so dauerhaft sind als die Natur, die sie ausdrücken. Dieß waren ohngefehr die verborgenen Ursachen, welche die Ausartung der Poesie und der Sprache nach den Jahrhunderten Alexanders und Augusts veranlaßten, und die ganze schöne Litteratur in Italien nach dem funfzehenten verdarben. Glücklich sind die Künste und Wissenschaften, wenn nur den verflossenen Jahrhunderten ein solcher Vorwurf gemacht werden kann, ohne uns auf irgend eine Weise über das unsrige beklagen zu können!

Drittes Kapitel.

Verlust der alten Musik, Ursprung der geistlichen Musik in Italien. Vermeynte Erfindungen des Guido von Arezzo und des Jean de Murs. Vorstellungen der barbarischen Jahrhunderte. Vergleichung derselben mit den Vorstellungen der Griechen. Fortschritte und Veränderungen des Contrapunkts.

Die allgemeine Unwissenheit, welche nach Ankunft der Barbaren über Italien herrschte, war zwar allen Künsten und Wissenschaften äusserst nachtheilig, aber keiner so sehr als der Musik. Die Ursachen dieses sonderbaren Umstandes sind sehr begreiflich. Ehe die christliche Religion an die Stelle des Heydenthums trat, fand man die alte Musik in den Hymnen, welche in den Tempeln der Götter gesungen wurden, oder auf dem Theater in dramatischen Vorstellungen. An keinem dieser Orte konnten die ersten Christen Musik lernen, weil beyde von ihnen aus Frömmigkeit, als Wohnungen des heydnischen Aberglaubens, und der Unehrbarkeit vermieden wurden. Daß die Tempel und Theater Schulen waren, wohin das Volk lief, um seine Religion und Moral zu lernen, kann gar nicht bezweifelt werden, am wenigsten von solchen, die mit der Litteratur der Alten bekannt sind. Die Theater waren aber noch ausserdem auch Wohnplätze der Ausgelassenheit, weil die pantomimischen Künste daselbst im Gange waren, deren Schändlichkeit allzu bekannt ist. Man kennt das schändliche Bette, auf wel-

chem sich nicht selten Frauenzimmer nackend vor den Augen des Publikums zeigten; man kennt auch die abscheuliche Gewohnheit, junge Knaben ihrer Mannheit zu berauben, um sie behender und gelenkiger in den pantomimischen Stellungen zu machen. Die Christen konnten um jene Zeit auch keine eigene Musik erfinden, weil sie der grausamen Verfolgungen wegen, welche sie von den Heyden auszustehen hatten, gezwungen waren, zu Begehung ihres Gottesdienstes, sich in dunkeln Hölen und Kellern, oder an öden und wilden Orten zu versammeln, wo sie leise und furchtsam, ohne irgend eine Begleitung von Instrumenten sangen, welche sich zu ihrer unglücklichen Lage und Armuth nicht gut geschickt, und durch ihr Geräusch den einsamen Aufenthalt derselben leicht hätten verrathen können. Als sie daher in der Folge selbst Herren der Länder wurden, welche vorher die Heiden besassen, waren sie fast gänzlich von Musik entblößt, wenn wir nicht das Singen der Psalmen, welches von der gewöhnlichen Aussprache wenig verschieden war, oder den Gesang der Hymnen dafür annehmen wollen, welche von den Therapeuten, einer Art von orientalischen Mönchen, die von einigen Gelehrten vielleicht nicht aus hinlänglichen Gründen für die Christen des ersten Jahrhunderts gehalten werden, in zwey Chören gesungen wurden.

Die Ankunft der mitternächtlichen Völker warf in der Folge vollends alles über den Haufen. Diese Nationen mischten ihre groben Mundarten unter die

reine lateinische Sprache, änderten die Endungen der Wörter, nahmen den Substantiven und Verbis ihre eigene Biegung, setzten an deren Stelle eine Menge rauher Articulationen, harter und mit dumpfer, undeutlicher Stimme ausgesprochener Consonanten, und konnten auf keine andere Weise ihren Gesang hervorbringen, als durch Verstärkung des Klanges der Vokale, um die Härte und Menge der Consonanten desto besser zu verbergen. Eine solche Verstärkung mit der längern Dauer der Stimme auf den Sylben verbunden, welche eine Folge davon war, verzögerte alle Töne, brachte einen grössern Zwischenraum in die Uebergänge von Sylbe zu Sylbe, und von Ton zu Ton, und zerrüttete auf diese Art auch die Dauer der Zeiten sowol in der Poesie als in der Musik. Den Sylben benahm man sogleich ihre Quantität und der Prosodie ihre Füsse; man entfernte sich gänzlich vom Begriff des poetischen Rhythmus, welcher den Nachdruck der Melodie so sehr vermehrt, und das musikalische Zeitmaaß, welches mit der Prosodie und dem Rhythmus so genau zusammenhängt, gieng gänzlich verloren. Auf das so zerrüttete poetische und musikalische System der Alten, folgte eine neue, barbarische und rohe Poesie, deren ganze Schönheit in einer bestimmten Anzahl von Sylben in jedem Verse, und in der Zusammensetzung ähnlicher Endungen oder der sogenannten Reime bestand; so wie gleichergestalt eine neue Musik, welche nichts als eine langweilige und langsame Reihe von Sätzen war, ohne alle Annehmlichkeit, und ohne alle andere Melodie als eine

solche, die aus der Stärke und Dauer der Klänge entstehen konnte.

Da Italien einen besonders angenehmen Accent hatte, und in den occidentalischen Ländern der Hauptsitz der alten Musik gewesen war, so erhielt es auch in dieser Gattung eine anerkannte Ueberlegenheit über andere Völker von Europa. In der That sieht man aus den Briefen des Cassiodor, daß Clodoväus, der Eroberer Galliens, da er gerne geschickte Musiker bey sich haben wollte, welche seine Macht besingen sollten, wie sich das Original ausdruckt,[24]) an den Theodorich, König von Italien schrieb, und ihn um einige von seinen Hofmusikern bat. Theodorich willfahrte ihm hierin, sandte ihm einen der allergeschicktesten, und setzte hinzu, daß dieser die harten Herzen der Heyden durch die Süssigkeit seiner Modulationen erweichen werde.[25]) Da die Latei-

24) Dieß war nicht der Ausdruck des Clodoväus, sondern ein Compliment, welches Theodorich demselben bey Uebersendung eines Musikers machte. Die Stelle heißt: Citharoedum etiam arte sua doctum, pariter destinavimus expetitum, qui ore manibusque consona voce cantando, *gloriam vestrae potestatis oblectet.* s. Cassiod. variar. lib. 2. epist. 41.

25) Auch diese Stelle ist vom Verfasser misverstanden worden. Theodorich giebt dem Boethius den Auftrag, einen der beßten Musiker für den Clodoväus auszusuchen, der es so machen könne, wie Orpheus, welcher die wilden Gemüther der Heyden zähmte. (Citharoedum, quem à nobis diximus postulatum, sapientia vestra eligat praesenti tempore meliorem: facturus aliquid Orphei, cum dulci sono gentilium fera corda domuerit. Var. lib. 2. epist. 40.) Chlodoväus war nicht von so hartem Herzen, daß er durch ein solches Mittel erweicht

ner durch einen Zusammenfluß von Umständen, die nicht hieher gehören, viele Theile der griechischen Musik verloren hatten, so waren ihnen auch viele musikalische Zeichen oder Noten, deren sich die Griechen bedienten, unbekannt geworden. Der heil. Ambrosius erweiterte den seit den ersten Jahrhunderten gebräuchlichen Kirchengesang; dieß veranlaßte ihn, die seltenen aber schätzbaren Ueberbleibsel der zu seiner Zeit gänzlich zerrütteten griechischen Musik zu sammeln, und beym Gottesdienst in der mayländischen Kirche einzuführen. Der Cantus firmus war also in seinem ersten Ursprung das vollkommene diatonische Klanggeschlecht der Alten, weit geschickter durch seine natürliche Simplicität oder durch die grössere Frömmigkeit der Christen, zu erbauen, als die unmässige Pracht der neuen Musik. Dieß beweisen die Thränen, welche der ambrosianische Gesang den Augen des h. Augustinus entlockte, wie er selbst in seinen Confessionen erzehlt. Der Pabst Gregorius verwarf viele Lieder, welche zum Theil von den Barbaren gekommen, zum Theil aber ausschweifend, wie die weibische Musik des Orients waren, und sich in Italien verbreitet hatten; er führte würdigere ein, und verfertigte aus diesen sowol, als aus andern, welche er von andern griechischen und lateinischen Kirchen nahm, das Antiphonarium zum Gebrauch der geistlichen Musik. Der h. Vitalianus vermehrte die Pracht und Schön-

werden müssen, und am allerwenigsten würde ihm dieß vom Theodorich selbst gesagt worden seyn, da beyde Könige in sehr gutem Vernehmen mit einander standen.

heit des Gottesdienstes dadurch, daß er ein Chor von römischen Musikern errichtete, welches von seinem Namen das Vitalianische hieß, so wie auch Leo der Zweyte, und der h. Damasus, ein Spanier, dem die Musik seiner Zeit viel zu danken hat, das nemliche thaten. Etwa ein Jahrhundert später, nemlich in den Zeiten des Pabst Adrianus entstand der berühmte Streit zwischen den römischen und französischen Sängern über den Vorzug des Gesangs. Die letztern wollten ihre grobe Art zu moduliren in Italien einführen; die erstern hingegen rühmten sich, die einzigen und wahren Meister der Musik zu seyn, weil sie der Schule des h. Gregorius folgten, und beehrten ihre Gegner mit den bescheidenen Titeln von unwissenden, und viehisch groben Leuten. Der Streit wurde so lebhaft, daß selbst der Kaiser Carl der Grosse, welcher sich damals in Rom befand, aber von dergleichen Dingen eben nichts verstand, sein Ansehen anwenden mußte, um sie zu besänftigen; entschied aber hernach zu Gunsten der Römer gegen seine eigenen Untergebenen, und ließ diese sogar von den ersten unterrichten. Man findet wenig Beyspiele in der Geschichte, daß ein siegreicher Fürst selbst in dem eroberten Lande ähnliche Urtheile gefällt hätte; auch kann das Betragen Carls bey dieser Gelegenheit, bloß der grossen Achtung zugeschrieben werden, welche er für alle Dinge in Rom bewieß, vielleicht aber auch der Nothwendigkeit, sich die Römer zu Freunden zu machen, um seine Macht in Italien destomehr zu sichern. Der sehr frühe eingeführte Gebrauch der Orgel in Rom, welcher et-

wa ein Jahrhundert hindurch vernachläſſigt, hernach aber gegen das Ende des neunten Seculi wieder erneuert wurde, gab der Kirchenmuſik einen groſſen Glanz. Der alte Schriftſteller, welcher das Mißverſtändniß der franzöſiſchen und römiſchen Sänger erzehlt, ſagt, daß der Pabſt Adrianus Meiſter nach Frankreich geſchickt habe, um daſelbſt die Orgelkunſt (ars organandi) zu lehren. [26]) Muratori ſchließt aus dieſen Worten, daß die Orgel ſchon lange vorher in Italien bekannt geweſen ſeyn müſſe [27]) und Tiraboſchi [28]) nebſt dem Abt Bettinelli ſtützen ſich auf das Anſehen dieſes groſſen Mannes, und ſagen das nemliche. Man erlaube mir, den Irthum dieſer Kritiker zu entdecken. Organari in der Sprache der Schriftſteller dieſes frühen Zeitalters heißt weder die Orgel ſpielen, noch eine Orgel machen, und überhaupt nichts, was dieſem ähnlich wäre; es bedeutet bloß die Einſchaltung einiger Terzen in den Fortgang des ſonſt im Einklang geſungenen Cantus firmus, auf ſolche Weiſe z. B. daß während ein Theil des Chors die vier Noten c, d, h-c ſingt, der andere in eben der Zeit die Töne c, d, d, c, dagegen hören läßt. [29]) An-

26) Monachus Engoliſmenſis in vita Caroli M. Tom. 2. „Similiter erudierunt romani cantores ſupradicti „cantores Francorum in arte organandi."

27) ſ. Muratorii antiquitates italicae medii aevi, T. II. Diſſert. XXIV. pag. 357.

28) In ſeiner Storia della Letteratura italiana.

29) ſ. Rouſſeau Dict. de Muſ, Art. *Organiser*. Du Cange überſetzt das Wort organizare, welches mit or-

dere Bedeutungen dieses Wortes, welche vom Sinn der angeführten Schriftsteller ganz verschieden sind, kann man beym Giambattista Doni nachsehen. [30])

Fast die ganzen folgenden zwey Jahrhunderte hindurch, eine Zeit, in welcher (um mich des kraftvollen Ausdrucks eines neuen Schriftstellers zu bedienen), Europa wie der grosse Körper des Cyclopen, des Auges beraubt war, lag die Musik in der äusserſten Erniedrigung, war unerfahrnen Musikern überlassen, die den Boethius nicht verstanden, und doch zu folgen glaubten; oder noch weit unwissendern Sängern, welche die Worte auf gut Glück, bloß nach dem Gedächtniß, ohne sie zu verstehen, aussprachen, und ohne eine andere Regel der Intonation zu haben, als ihr grobes und unreifes Ohr. Guido Aretinus, ein Mönch von Pomposa, welcher im Anfang des eilften Jahrhunderts blühte, war in diesen finstern Zeiten das, was zur See in den Augen verwirrter Schiffer ein Thurm ist, den sie von weiten erblicken. Er wird allgemein für den Stifter und Vater der neuern Musik gehalten. Seine hauptsächlichsten Verdienste bestehen darin,

ganari einerley ist, durch: canere in modum organi. Le Beuf (Traitè historique sur le chant ecclesiastique, p. 74.) hat aber deutlich bewiesen, daß sich du Cange unrichtig ausgedrückt, oder gar geirrt hat. Unter Organum verstand man den Zusammenklang zweyer Stimmen. Man nannte es an einigen Orten in duplo singen. Triplum hieß, wenn drey, und quadruplum, wenn ihrer vier einen Cantum firmum sangen. Beym le Beuf am angeführten Orte findet man alles dieses weitläuftig und mit Beyspielen erläutert.

30) Trattato del perfezionar le Melodie.

daß er die Kunst zu singen verbessert, die Instrumentalmusik erweitert, den Grund zum Contrapunkt gelegt, und den Weg zur Erlernung der Musik erleichtert hat, welcher vorher allzu verwirrt und schwer war. [31]) Zur Vergeltung für so grosse Wohlthaten mußte er ein unglückliches Leben führen, wurde von der Unwissenheit verläumdet, vom Neid verfolgt, und selbst von jenen Mönchen, denen er seine Kenntnisse mittheilte, gezwungen, anderwärts hinzufliehen. Aber die Begünstigung seines und der folgenden Jahrhunderte gegen ihn, entschädigten ihn hinlänglich für die im Kloster erlittenen Ungerechtigkeiten. Sein großer Ruf, und die Seltenheit der Nachrichten haben verursacht, daß ihm alle Erfindungen zugeschrieben wurden, deren Urheber man nicht wußte, so wie es die Egyptier mit ihrem Thot oder Merkur machten. Niemand, hoffe ich, wird verlangen, daß ich dieß alles ausführlich erzehlen soll; man kann es weitläuftig bey andern Schriftstellern finden, die absichtlicher davon geredet haben; ich setze also bloß hinzu, daß ein grosser Theil dieser Erfindungen keinen andern Grund hat, als die gemeine Sage. Man sagt z. B. Guido habe die Notenlinien erfunden, und zuerst Punkte statt

31) Diese Verdienste wären in der That nicht gering, wenn sie dem Guido von Arezzo wirklich zugeschrieben werden könnten. Allein, man hat in den neuern Zeiten sehr wahrscheinliche Gründe gefunden, die Verdienste dieses vermeynten Erfinders, wenn nicht ganz zu bezweifeln, doch wenigstens ansehnlich zu vermindern. Im zweyten Band meiner allgemeinen Geschichte der Musik werde ich Gelegenheit haben, mich deutlicher hierüber zu erklären, als es der Verfasser hier gethan hat.

unserer jetzigen Noten darauf gesetzt, um durch die verschiedene Lage derselben, die Erhöhung und Erniedrigung der Stimme anzuzeigen; dieß wird aber von Kircher in seiner Musurgie geläugnet, weil es, ausserdem, daß Guido selbst in seinem Mikrolog von diesen Linien und Punkten als von bekannten, nicht von ihm erst erfundenen Dingen spricht, gewiß ist, daß man Beyspiele von dem einen und dem andern seit dem neunten und zehnten Jahrhundert findet.[32]) Man giebt vor, er habe zum Diagramma, oder zur musikalischen Scala der Alten, welche aus funfzehen Saiten bestand, in der Höhe noch fünfe, und in der Tiefe einen hinzugesetzt, folglich das System um sechs Töne erweitert. Aber ausserdem, daß die Behauptung falsch ist, als habe das musikalische System der Griechen nur aus funfzehn Tönen bestanden, und die vermeynten Zusätze des italiänischen Mönchs sicher bloß eine Wiederherstellung des alten Umfangs gewesen sind, oder vielmehr nur dazu dienen sollten, es gleich zu machen, wie Meibom[33]) deutlich gezeigt hat: so ist es auch gewiß, daß diese Wiederherstellung nicht vom Guido, sondern von einem andern mehrere Jahrhunderte ältern Urheber herrühren, dessen ausdrückliche Worte der gelehrte Isaac Vossius[34]) anführt. Man hält es

32) s. Historia rerum Pomposianarum, von Don Placido Federici, Tom. I. pag. 298.

33) s. die Noten zum Euclid, S. 51.

34) De poematum cantu et viribus rhythmi, pag. 91. Die Stelle heißt: Da Guido seine Tonleiter erfand, durfte er nur die damaligen Harfen und Orgeln zum Muster

auch allgemein für ausgemacht, daß er der erste gewesen sey, welcher die Gamma, oder jene Tafel oder Leiter, nach welcher man die Töne benennt, und die Stuffen der Octave durch die sechs Töne ut, re, mi, fa, sol, la, richtig intoniren lernt, indem man die verschiedenen Combinationen, in welchen sie erscheinen können, beobachtet, erfunden habe. Man nennt dieß eigentlich solfeggiren; aber Guido beweißt selbst, daß diese Methode zu seiner Zeit schon erfunden war. [35]) Man versichert, er habe vor allen andern zuerst von den sogenannten vollstimmigen musikalischen Instrumenten Gebrauch gemacht, dergleichen der Flügel, das Spinett, Clavichord und mehrere andere von dieser Art sind; man hat aber keinen einzigen Beweiß, daß er irgend ein anderes Instrument verfertigt oder erfunden habe, als eine Art von Monochord, dessen er selbst in seinem Mikrolog gedenkt. [36])

Wer aber auch immer der Erfinder der Noten gewesen seyn mag, so dienten sie doch in den Zeiten

nehmen, die meistens schon Systemata von zwanzig Tönen enthielten, wie uns ein alter Schriftsteller, der einige Jahrhunderte älter ist als Guido, sagt: Porro numerositas nervorum vel fistularum, ut puta viginti unius aut plurium, non idcirco apponitur, quod soni ultra quindecim aut forte sedecim protendantur, sed ipsi iidem qui sunt inferius repetuntur, et hoc pro varietate modorum.

35) Notae autem in Monochordio hae sunt: In primis Γ graecum a modernis adjunctum etc. s. Guidon. Aret. Microlog. in Gerberti SS. de Mus. sacr. T. II.

36) Monochordium quoddam armonice constructum Loc. cit.

des Guido, und noch nach ihm zu nichts, als zur Bezeichnung der Grade und Verschiedenheiten der Intonation. In Absicht auf Dauer waren sie alle einander gleich, erhielten auch in dieser Rücksicht keine andere Verschiedenheit, als diejenige, welche aus den langen und kurzen Sylben der Sprache entstand, in welcher gesungen wurde. Diese Verschiedenheit war aber sehr unsicher, weil der Unterschied der Sylben in lange und kurze, aus oben schon angeführten Ursachen, beynahe völlig zerrüttet war, am meisten aber in den Psalmen und Antiphonien, worin man weder Prosodie noch Rhythmus fand. Es war also nothwendig ein Mittel zu suchen, wodurch nicht bloß die Verschiedenheit des Tons, sondern auch die Dauer mehrerer derselben gegen einander, bezeichnet werden konnte; und dieß geschah durch die verschiedenen Figuren, welche man diesen Noten gab, vermittelst welcher ihr jedesmaliger Werth bezeichnet wurde. Hieraus entstand die Maxima, die Longa, die Brevis, Semibrevis und die Minima. Diese Erfindung war deswegen nöthig, weil man in der Entfernung aus den in die Mitte des Kirchenchors gelegten Büchern singen oder lesen mußte; man war also gezwungen, die Erhöhung und Erniedrigung der Töne mit deutlichen und ins Auge fallenden Zeichen zu bezeichnen. Johann Muris, ein Canonicus zu Paris ums Jahr 1250. wird allgemein für den Erfinder dieser Zeichen gehalten; dieß ist aber der eigenen Versicherung des Muris völlig entgegen, welche er in seinem unter den Manuscripten auf der Königl. Bibliothek zu Pa-

ris befindlichen Buche, speculum musicae betitelt, worin er von den Noten und von dem Werth derselben, als von bekannten Dingen redet, giebt. [37]) Jedermann, der in der musikalischen Theorie nicht ganz unbekannt ist, weiß es, daß der Modus den Werth der Noten voraussetzt, weil dieses Wort sich auf die Maxima und Longa bezieht. [38]) Nun unterrichtet uns Muris in einer Abschrift des von ihm angeführten Werks, welche ich selbst vor Augen gehabt habe, daß die Alten fünf Modos angenommen haben, zu welchen Worten Prosdocimus de Beldemandis, ein berühmter Musicus von Padua aus dem vierzehnten Jahrhundert, welcher ei-

37) Auf der Vaticanischen Bibliothek wird ein Manuscript von ihm aufbewahrt, unter dem Titel: Compendium Ioannis de Muribus, worin er von den erwähnten Dingen nicht bloß als von bekannten Dingen spricht, sondern die Erfinder derselben ausdrücklich mit Namen nennt. Die Stelle ist folgende: — deinde Guido monachus, qui compositor erat grammatis qui monochordum dicitur, voces *lineis*, et *spaciis*, dividebat. Post hunc *Magister Franco*, qui invenit in cantu mensuram figurarum. MS Reg. Suec. in Vat. No. 1146.

38) Um dieses zu wissen, muß man mehr in der Geschichte als Theorie der Musik bewandert seyn: denn nach der Einrichtung unserer Musik setzt die Einrichtung eines Modi nichts vom Werth der Noten in Absicht auf Zeit voraus. Aber wahr ist es, daß die meisten musikalischen Schriftsteller des Mittelalters solche Erklärungen von den Modis gegeben haben. Es wird genug seyn, hier nur die einzige anzuführen, welche aus dem in den von Abt Gerbert herausgegebenen SS. musicae sacrae abgedruckten Werke des Franco genommen ist. Das Werk führt den Titel: ars cantus mensurabilis, und die Stelle welche hieher gehört, heißt: modus est cognitio soni, longis brevibusque mensurati. s. Gerberti SS. Tom. III. pag. 3.

nen langen Commentar über das Werk des Muris verfertigt hat, den man in der Bibliothek der Conventualen zu Bologna aufbewahrt, noch hinzusetzt, daß diese Meynung von der Anzahl der Moden bey den Alten allgemein gewesen sey. Er versichert, daß er sie auch in einem Werk des Franco, dessen nachher gedacht werden soll, angetroffen habe. An einem andern Orte gedenkt er des Wilhelm Mascardio, eines weit berühmten Sängers zu seiner Zeit, dessen Werke und Meynungen aber mit so vielen andern Schätzen der menschlichen Kenntnisse verloren gegangen sind, und sagt von ihm, er habe die Gewohnheit gehabt, die Breven im Gesange unvollkommen zu lassen, Der Werth der Noten mag indessen von Franco, oder von Wilh. Mascardio erfunden seyn, oder, wie ich sehr vermuthe, wir mögen diese Erfindung in weit frühere Zeiten setzen müssen, so ist doch immer so viel gewiß, daß Muris keinen Theil daran hatte. Anders war es auch mit seiner vermeynten Erfindung des musikalischen Zeitmaaßes nicht beschaffen, welches ganze Jahrhunderte hindurch vernachlässigt war, ohne welches man sich aber weder einen ordentlichen Gesang noch Melodie denken kann, wenn man dasjenige darunter versteht, wodurch die Zeiten genau abgetheilt werden, um den Intonationen Werth, Bedeutung, und dem Ganzen eine Ordnung zu geben, wie sie der grammaticalische Syntax der Rede giebt. Dieß alles rührt hauptsächlich vom Werth der Noten her. In der schon angeführten Abschrift redet er weitläuftig von dem Zustand, worin sich dieser Haupttheil

der Musik zu seinen Zeiten befand. Die Neuern sagt er, bedienen sich jezt eines sehr langsamen Zeitmaaßes. Dieß ist ein offenbarer Beweiß, daß es schon vor ihm bekannt war. Mir scheint es nicht unwahrscheinlich, daß die Italiäner die Erfinder desselben sind, theils weil es nicht erweißlich ist, daß sie so lange Zeit eine Musik gehabt haben sollten, ohne diejenigen Dinge zu kennen, die zu ihrer guten Einrichtung unumgänglich nothwendig sind, theils weil die Erfindungen des Guido sehr leicht auf diese führen konnten. Wer den Mikrolog dieses Mönchs mit Aufmerksamkeit ließt, wird die Spuren so mancher Erfindung, welche gewöhnlich in viel spätere Zeiten gesezt werden, deutlich erkennen.

Woher kommt aber, wird vielleicht jemand fragen, eine so grosse Ungewißheit in der Geschichte der Musik? Woher eine solche Dunkelheit über die Zeit der Erfindungen und der Erfinder? Ich antworte, daß dieß von der Beschaffenheit jener rohen und wilden Zeiten herkommt, wo die Werke des Geistes nichts galten, weil man ihren Nutzen nicht begriff; von dem gänzlichen Mangel an Umgang naher oder entfernter Völker miteinander, wodurch die neuen Erfindungen in den Wissenschaften und Künsten entweder auf unsichern und unglücklichen Reisen verloren giengen, oder mit ihren Erfindern zugleich begraben wurden, oder auch, weil sie bestaubt und vernachlässigt in den Klosterbibliotheken in ewiger Vergessenheit lagen; von den damaligen Begriffen, daß die Musik keine Kunst des Genies sey, deren Fortschritte den Luxus und das Vergnügen der Na-

tion interessiren könne, sondern bloß eine Art von liturgischen Ritus, oder von hergebrachter Kirchenceremonie, welcher man bloß so viel und nichts mehr zusetzen müsse, als was die unumgängliche Nothdurft erforderte; von dem Mangel an Schriften und Büchern endlich, welcher die Verbreitung und Bekanntmachung der Erfindungen hinderte. Es ist also in jenen Zeiten nichts gewöhnlicher, als daß man jemand eine Erfindung zuschreibt, welche nach genauerer Untersuchung einen weit frühern Urheber hat. Derjenige, welcher in der Ferne den Himmel und die Erde so nahe vereinigt sieht, glaubt daselbst die Gränzen dieser Erde zu finden; so wie er aber näher kommt, verschwindet die Täuschung, und er findet die Gränzen nicht mehr.

So viele Widersprüche indessen diese Erfindung von Seiten einiger finden mag, so ergriffen sie doch die berühmtesten Musiker von Italien, z. B. Anselmo Parmigiano, Fisifo da Caserta, Prosdocimus de Beldemandis, Marchetto di Padova, und viele andere, begierig. Die Kunst des Contrapunkts erhielt dadurch einen grossen Zuwachs. Es wurden nach und nach Veränderungen eingeführt, deren Beschreibung nicht für einen kurzen Versuch, sondern für eine weitläuftigere Geschichte gehört. Man fing damals an, die Musik bey Leichenbegängnissen, bey Hochzeiten und andern feyerlichen Gelegenheiten zu gebrauchen, so wie auch bey den Fastnachtspielen oder Vorstellungen der Passion. Da diese auf gewisse Weise die ersten Versuche des musikalischen Drama gewesen sind, so ist es nöthig, ihrer

etwas genauer zu erwähnen, damit man sehe, daß die dramatische Poesie in ihrem Ursprunge sich zu allen Zeiten gleich gewesen ist.

Da die Schauspiele nie etwas anders waren, als eine Vorstellung öffentlicher Gewohnheiten, so haben sie sich auch in allen Jahrhunderten mit solchen Gegenständen beschäftigen müssen, welche den Geist und der gegenwärtigen Denkungsart der Völker, für welche sie bestimmt wurden, angemessen waren. Ohne diese Maxime ist es nicht möglich, in der philosophischen Geschichte der Wissenschaften fortzukommen. Nun wirken in den Zeiten und bey den Nationen, welche man noch rohe nennt, die Grundsätze der Religion mit weit grösserer Kraft auf den Geist, als in hellern Zeiten und bey erleuchtetern Völkern. Im letztern Fall wird meistens die Kultur der Künste und Wissenschaften bey einem Volke mit der Zunahme des Handels, des Luxus und anderer Dinge verbunden, welche nothwendig die Sitten verderben müssen; die Religionsgründe können also nicht leicht von grosser Kraft seyn, wo die Laster allzu viele Freyheit haben. Ferner, da es zum allgemeinen Charakter der Philosophie gehört, zweifelhafte Dinge wahrscheinlich zu machen, und über die ausgemachtesten Dinge Zweifel zu erregen,[39]) so ist es unvermeidlich, daß diese Zweifel-

39) In einem neuern Werke, dessen Titel und Verfasser ich um einiger Ursachen willen verschweige, bezeugt man ein großes Misfallen und eine Verwunderung über das, was an diesem Orte von der Philosophie gesagt ist, und (wie es fast immer zu gehen pflegt, wenn man mehr bemüht ist, einen Schriftsteller verhaßt zu machen, als

sucht, sich nicht auch über ehrwürdigere Gegenstände erstrecken sollte, welche man eben deswegen, weil die Meynungen desselben aus ihrem wahren Gesichtspunkt vorzustellen) man verkehrt meine Meynung von dem besondern Begrif der Philosophie wenn sie auf religiöse Gegenstände angewendet wird, gänzlich, nemlich dahin: daß sie nach dem Lauf der Nationen ihre raisonnirten Werke bilde. Auf diese Weise wollte man denen, welche mein Buch nicht gelesen haben, glauben machen, daß ich den Gebrauch der Philosophie in wissenschaftlichen Werken verdamme, obgleich diese Veränderungen des musikalischen Theaters eine ganze Reihe von den überzeugendsten Beweisen des Gegentheils in sich enthalten. Nachher eifert man sehr gegen diese neue Art, den heiligen Namen der Philosophie zu entweihen. Allein, da ich mich nicht für das verbürgt habe, was ich nach dem Vorgeben anderer gesagt haben soll, sondern bloß für das, was ich wirklich gesagt habe; so habe ich meine Meynung stehen lassen, wie sie war, weil sie keinen andern Sinn hat, als: daß in den sogenannten erleuchteten oder philosophischen Zeiten der Hauptcharakter der Philosophie, wenn sie auf religiöse Gegenstände angewendet wird, darin bestehe: Dinge, welche in den Augen des Volks höchst zweifelhaft sind, wahrscheinlich, und andere, welche eben diesem Volke unwidersprechlich scheinen, zweifelhaft zu machen. Hieraus entsteht in der Folge die Erkältung des Volks gegen seine eigene Religion, und die affektirte Sorglosigkeit, oder der Scepticismus der vermeynten Weisen; zwey Umstände, welche bisher jedes philosophische Jahrhundert charakterisirt haben, und es stets charakterisiren werden. Ich überlasse es dem Urtheil eines jeden, der etwas mehr als ein bloßer Gelehrter ist, ob diese meine Meynung eine Entweihung des heiligen Namens der Philosophie genannt zu werden verdient, und ob sie nicht vielmehr sehr wahr, auf Kenntniß des Menschen, der Geschichte und auf die tägliche Erfahrung gegründet ist. Dafür wurde sie auch sicher von den wenigen berühmten Philosophen eines jeden Zeitalters gehalten, und dafür nahm sie der gelehrte Duclos, als er in seinem gründlichen Werke: Betrachtungen über die Sitten sagte: Es giebt Grundsätze, die man nie in Untersuchung ziehen sollte. Es ist stets zu fürchten, daß die

sie ehrwürdig und unsern Leidenschaften unbequem sind, am liebsten gar nicht vorhanden wissen möchte. Die Geschichte aller Zeiten ist nichts als ein immerwährendes Zeugniß dieser unwidersprechlichen Wahrheit. Daher erhielten die Schauspiele in ihrem Ursprunge, überall wo sie sich von selbst bildeten, und nicht blosse Nachahmung anderer Völker waren, (in welchem Fall die Sache eine andere Wendung nimmt,) stets Gegenstände aus der Religion des gegebenen Landes, wie uns das Beyspiel vieler wilder Völker, der Skandinavier, der Mexicaner, der Peruvianer, der Chinesen und vorzüglich der Griechen zeigt. So mußte es auch beym ersten Ursprung der neuern Vorstellungen gehen, und so gieng es auch in der That in den barbarischen Jahrhunderten. Die Pilgrimme, welche von Andacht entflammt, die Orte, wo Christus gebohren und gestorben war, oder den h. Jacob in Galicia, die Madonna in Puy und andere Heiligthümer besuchten, fiengen zuerst an, nach ihrer Zurückkunft entweder einzeln, oder mehrere zugleich, auf öffentlichen Strassen, und mit Kleidern, welche mit Conchylien, Medaillen und Kreutzen bedeckt waren, das Leiden Christi, die Thaten der Jungfrau Maria, des h. Lazarus, der Apostel, und andere geistliche, aus der Bibel oder aus den Legenden der Heiligen genommene Begebenheiten zu singen. Diese Gewohnheit gefiel dem Volke durch ihre Neuheit, und durch den damals grössern Hang zur

klarsten Wahrheiten dadurch einen problematischen Anschein erhalten, der ihnen wenig vortheilhaft ist. Anm. des Verf.

Andacht; die Spiele oder Vorstellungen des Leidens Christi wurden daher bald in Deutschland, Frankreich, Spanien und Italien allgemein eingeführt. Anfänglich waren sie sehr roh, und wurden dem Volke auf den Kirchhöfen, Marktplätzen und auf dem freyen Felde vorgestellt; dieß hatten sie mit der griechischen Tragödie gemein, welche, wie man sagt, durch die Bacchusfeste, Tanz und Fröhlichkeit der Landleute entstanden seyn sollen. In der Folge hielt man diese Plätze nicht mehr für würdig genug; sie wurden also in den Kirchen selbst auf besonders dazu erbauten Theatern gespielt, und oft mit Tanz und Gesang, bey grossen Festen, Hochzeiten oder Einzügen der Fürsten auch mit Instrumentalmusik begleitet. Ein anderer Umstand, wodurch sie den Schauspielen der Alten ähnlich werden, ist der: daß sie von solchen Personen aufgeführt und eingerichtet wurden, welche dem Dienst der Religion gewidmet waren. Jederman weiß, daß die ersten griechischen Dichter Priester waren, welche ihre Werke selbst vor dem Volke recitirten; diese Gewohnheit behielt man auf dem Theater ununterbrochen, bis zu den Zeiten des Sophokles bey, der erste unter den alten Tragikern, welcher anfieng, sie zu verlassen. Eben so gaben sich auch bey uns die Diener der Kirche mit dieser Uebung ab, wie wir es von vielen wissen. Unter andern kennt man sechs geistliche Comödien von einer Nonne aus Gandersheim, mit Namen Roswitha, welche gedruckt sind, so wie man auch von einem alten Geschichtschreiber weiß, welchen Muratori anführt, daß damals die Geist-

lichkeit allgemein gewohnt war, die Spiele öffentlich zu recitiren, gerade so wie in jetzigen Zeiten die Schauspieler thun, und in den Decretalen von Gregorius IX. (welches hierin alle Zweifel benehmen kann) wird ausdrücklich bemerkt, daß Priester, Diaconen und Subdiaconen maskirt in der Kirche erschienen, um das Volk mit dieser Art von Schauspielen zu ergötzen [40]). Bisweilen wurden sie sogar durch die Gegenwart des Bischofs gut geheißen.

Allein die verschiedenen Umstände der Zeiten und Orte waren dem Glanz und der Dauer dieser Vorstellungen bey uns nicht so günstig, als ehemals bey den Griechen. Ich finde, daß dieses aus zwey Ursachen geschah. Die erste ist der Unterschied der Erfinder dieser Vorstellungen in den verschiedenen Ländern. Das Geschäfte des Dichters war bey den ersten Griechen von der größten Wichtigkeit, und wurde für eines der ehrwürdigsten im Staate gehalten. Daher wurde es von ausgesuchten Personen ausgeübt, welche bey ihrem großen Genie auch eine vollkommene Kenntniß der politischen Angelegenheiten, und von den Meynungen besaßen, welche in den Gemüthern des Volks erregt werden sollten. Sie wußten daher die besten Mittel zur Vervollkommung des Theaters zu finden, und es den Absich-

40) *C. Cum Decorem.* Fiunt ludi theatrales in Ecclesia, et non solum ad ludibriorum spectacula introducuntur monstra larvarum, verum etiam in aliquibus festivitatibus Diaconi, Presbyteri, ac Subdiaconi infamia sua ludibria exercere praesumunt.

ten der Regierung immer entsprechender zu machen. Im Gegentheil waren die italiänischen Dichter aus den barbarischen Jahrhunderten, so wie in ganz Europa, ein Haufen unwissender und unerzogener Menschen. Die Priester, welche meistens Erfinder und Anführer der Schauspiele zugleich waren, konnten nicht davon ausgenommen werden. Man hielt denjenigen schon für gelehrt, welcher nur lesen konnte, und viele wußten nicht einmal ihre eigenen Namen zu schreiben. Wenn sich damals einer von den übrigen auszeichnete, so bestand sein Wissen nur in solchen Dingen, die keinen andern innern Werth als den hatten, welchen ihnen die Unwissenheit anderer beylegte, in einem unverständlichen Geschwätz, in einer Menge von Wortspielen, für die erhabene Religion gleich dunkel und unnütz, welche sie dadurch aufklären wollten. Auf den Verfall der wahren Grundsätze der Religion, folgte bald auch der Verfall der Moral. Nicht wenige unter ihnen vergassen, daß Simonie, Hurerey und Ehebruch Sünde sey, und man hat noch verschiedene Verordnungen der Concilien aus jenen Zeiten, welche einzig und allein bestimmt waren, diese Wahrheit bey den Priestern wiederum in Erinnerung zu bringen, die nie, auch bey den unkultivirtesten Völkern einen Beweiß bedurfte. Ich gebe zu bedenken, welch einen Einfluß eine so grosse und allgemeine Unwissenheit auf die Bildung der Schauspiele gehabt haben muß.

Die zweyte, feinere und verstecktere Ursache gründet sich auf die Natur und Beschaffenheit der beyden damaligen Religionen. Das Heydenthum

war, wie es wenigstens das Volk glaubte, ein System von Meynungen, abgeschmackt in den Grundsätzen, mangelhaft in den Mitteln, unzusammenhängend in den Folgen, gleichgültig für die Moral, mit welcher sie wenig oder gar keine Verbindung gehabt haben sollte, und beleidigend für die Gottheit, die man erst entstellen zu müssen glaubte, um sie dem Eigensinn der Menschen annehmlich zu machen. Aus so grossen Irthümern zogen die schönen Künste zu ihrer Vervollkommung und zu ihrem Wachsthum grosse Vortheile; ein trauriges Verdienst für eine Religion, welche hauptsächlich die gegenwärtige und zukünftige Glückseligkeit des Menschen befestigen, nicht aber den Meissel des Bildhauers leiten, oder zu den abgeschmackten Ausschweifungen eines schönen Geistes den Stoff hergeben sollte. Die Einbildungskraft, Mutter des Enthusiasmus, hatte in Griechenland zwischen dem Himmel und der Erde einen Pallast von glänzenden Cristall erschaffen, wo unter den lachendsten Gestalten die Natur, die Menschen und Götter im Zustand der Vergötterung durchschienen. Wo die Leidenschaften durch den Religionsdienst mehr befördert, als unterdrückt wurden, mußten die Gegenstände derselben nothwendig vergöttert werden; wir lesen daher, daß die Schönheit der Knaben und Mädchen göttliche Ehre empfieng; daß Venus, Ganymed, Hebe, Adonis, und die Grazien in den Himmel versetzt wurden, und daß sogar öffentliche Huren Altäre, und eigene Namensfeste hatten. Wo die Götter den Philosophen die Sorge überliessen, die Menschen in der Mo-

ral zu unterrichten, sich selbst aber vorbehielten, sie durch Erfindung der Tänze, Töne, Verse und Verfeinerung der Sprache zu ergötzen, mußten alle schönen Künste, die Poesie, Musik, der Tanz, und die Beredsamkeit als himmlische über alle irdische Dinge erhabene Gegenstände betrachtet werden. Während man also zu dem armen und verachteten Socrates gieng, um Lebensregeln von ihm zu erlernen; während man sich bemühte, durch politische Gesetze den von der Religion verursachten Schaden auf eine weise Art wieder gut zu machen; während die Philosophie sich mit Macht dem Einfluß der vom Himmel selbst beschützten Laster entgegen stellte; in eben der Zeit, sage ich, sahe man den Jupiter, den Vater der Götter in den öffentlichen Tempeln der nemlichen Stadt mit der Lyra in der Hand gemalt, betete man den Castor und Pollux an, weil beyde zuerst den Tanz eingeführt hatten, verehrte man den Mercur als den Erfinder der Beredsamkeit, und gab den neun jungfräulichen Gottheiten das besondere Geschäft, den Gesängen und Liedern vorzustehen. Wo die Leidenschaften ihre Entschuldigung, und die Künste ihre Muster im Himmel fanden, sieht man leicht, welcher Enthusiasmus auf der Erde entstehen mußte, diese zu bilden und jene zu veredeln, um so mehr, da sie hernach politischer Absichten wegen begünstigt, und durch den mächtigen Einfluß der Schönheit, der gemeinschaftlichen Quelle der einen und der andern, aufs neue belebt wurden.

Noch mehr: in einer Religion, welche viel für die Sinne, nur sehr wenig für die Vernunft in sich

enthielt, und das höchste Wesen unter körperlichen Gestalten vorstellte, waren die Götter nur sehr wenig von den Menschen unterschieden; und wenn man die Abgeschmacktheiten und die Laster bedenkt, welche ihnen von den Dichtern zugeschrieben wurden, so mußte jedermann, der nur ein wenig Verstand hatte, einen niedrigen, aber tugendhaften Sklaven den Gegenständen der öffentlichen Verehrung weit vorziehen. Epiktet mit seinem gebrochenen Beine übertraf alle Götter des Homer, und rechtfertigte den vermeynten paradoxen Satz der Stoiker: daß der Weise über den Jupiter erhaben sey, vollkommen. Daher verlor die Gottheit nichts dadurch, wenn sie auf der Scene von dem Volke gesehen wurde. Die Zuschauer bemerkten zwischen sich und ihr jenen unendlichen Abstand nicht, welcher den allzusehr entgegen gesetzten Dingen alles Verhältniß benimmt, und alle theatralische Nachahmungen unanwendbar macht. Sie wußten durch die öffentliche Sage, daß weder Götter noch Halbgötter von unordentlichen Leidenschaften und von Neigungen, wodurch die schwache Menschheit so oft beunruhigt und vom Guten abgewendet wird, befreyt waren; sie konnten also an ihren Begebenheiten Interesse finden, eben so wie wir an den Unglücksfällen der Zenobia und des Mithridates. Auch war es nichts ausserordentliches, wenn sie auf der Scene lächerlich gemacht wurden, wie es Aristophanes bisweilen gethan hat. Man darf nur in dem ersten Akt einer seiner Comödien, die Frösche betitelt, den komischen und freyen Dialog des Her-

kules und Bachus lesen, um einzusehen, wie viel sich sowol der Dichter, der ihnen solche Abscheulichkeiten in den Mund legte, als das Volk, welches ihn deswegen beklatschte, aus den Göttern machte. Nicht geringere Beweise von Unehrerbietigkeit findet man bey den tragischen Dichtern. Unter andern sind die Lästerungen auffallend, welche Euripides von einer seiner Personen sagen läßt:

„Ach hienieden ist nirgends Sicherheit. Weder „Ehre noch Glück verhindert, daß der Mensch am „Ende nicht doch noch elend werde. Die Götter „stören alles, bringen Verwirrung und Unordnung „in die menschlichen Begebenheiten. Weil wir von „der Zukunft nichts wissen, sind wir gezwungen, „sie zu verehren [41]).“

Hierzu kommt noch, daß, da das Heydenthum aus der griechischen Geschichte entsprang, die theatralische Vorstellung religiöser Meynungen nichts anders war, als eine Aufforderung an das Volk zur Erinnerung und Bewunderung patriotischer Handlungen; sie konnten folglich in demselben jene Freyheits- und Vaterlandsliebe erwecken, die zwar überall nützlich ist, aber in der Verfassung der Griechen, die ihre Könige vertrieben, und sich zu Republikanern gemacht hatten, durchaus nothwendig war. Auf diese Weise waren die Schauspiele, die schönen Künste, die Politik und die Religion, so mit einander verbunden, und gleichsam in einander gepfropft, daß keiner dieser Gegenstände im mindesten verän-

41) In der Hecuba.

dert werden konnte, ohne seine Veränderung auch sogleich für alle übrige fühlbar zu machen. Dieß sind die Ursachen, warum die heiligen Vorstellungen in Griechenland eine so grosse Dauer hatten, und für so wichtig gehalten wurden.

Ganz das Gegentheil geschah bey uns. Das Christenthum, diese heilige Religion, welche vom Himmel stammt, giebt uns von der göttlichen Natur und von allen dem, was dahin gehört, einen viel zu grossen und würdigen Begriff, als daß irgend etwas daraus zu einem Schauspiel für Menschen dienen könnte. Unbegreiflich in ihren Geheimnissen, weil die Wirkungen des unedlichen Wesens die schwache und eingeschränkte Vernunft weit übersteigen, wurde selbst ihre Dunkelheit ein grosser Bewegungsgrund zu ihrer Verehrung.

Profonda e chiara, tenebrosa e vera.
Tief und klar, dunkel und wahr.

Innig mit der Moral verbunden, welcher sie zur Stütze und zum Wegweiser dient, hat sie die Unterdrückung der stürmischen Leidenschaften zum Hauptzweck, indem sie den Götzen der Eigenliebe von seinem Thron stürzt. Einzig damit beschäftigt, dem Menschen die ewige Glückseligkeit zu verschaffen, für den dieß zeitliche Leben nur ein kurzer und flüchtiger Uebergang ist, empfiehlt sie die Ausübung aller Tugenden, welche zu diesem Zweck führen können. Die Entsagung aller Vergnügungen dieses Lebens, die Vernichtung seiner selbst, die Furcht eines Gottes, der überall gegenwärtig ist, um die verborgen-

sten Falten des Herzens zu entdecken, die stete Erinnerung an den Tod und an die künftige Bestimmung, mit einem Wort, die erhabene und heilsame Traurigkeit in diesem Leben, um dadurch im andern eine unendliche Freude zu geniessen: dieß ist der wahre Geist des Christenthums. Selig sind, die dieses Jammerthal mit ihren Thränen benetzen! 42) Diese einfache Darstellung der Sache wird es hinlänglich begreiflich machen können, wie unschicklich die Vorstellung derselben auf dem Theater gewesen seyn muß, wo Freyheit so oft in Zügellosigkeit, und Fröhlichkeit in Hüpfen und Springen ausartet. Da die Blicke des Volks nicht bis zur Grösse dieser Gegenstände erhoben werden können, so ist es nöthig, sie herunter zu ziehen, um sie dem Auge desselben näher zu bringen, die göttliche Natur den Leidenschaften der Menschen anzupassen, und ein sehr materielles Schauspiel aus der geistigsten aller Religionen zu machen. Die heiligen Gegenstände mußten daher überall, wo Religion und Theater zwey abgesonderte Dinge sind, ins Abgeschmackte ausarten, so wie es bey uns geschehen ist, weil die Zerstreuung des einen mit der Heiligkeit der andern in einem unaufhörlichen Widerspruch steht.

Die Nachrichten, welche von solchen Spielen oder so genannten Mysterien auf uns gekommen sind, bestätigen meine Meynung vollkommen. Es wird

42) De la foi d'un Chrétien les Mysteres terribles
D'ornemens égayés ne sont point susceptibles.
L'Evangile à l'esprit n'offre de tout cotés,
Que pênitence à faire et tourmens mérités.

Boileau art poet. Chant 3.

gut seyn, ein wenig dabey zu verweilen, theils um die verschiedenen Sitten der Jahrhunderte daraus kennen zu lernen, theils auch zu sehen, bis zu welchem Grade der Mensch bisweilen die ehrwürdigsten Dinge mißbraucht.

Das sogenannte Narrenfest, welches durch viele Jahrhunderte hindurch fast in ganz Europa gefeyert wurde, wird immer merkwürdig bleiben. Hierbey wurden die lächerlichsten Vorstellungen unter so zügellose Ceremonien gemischt, daß es unglaublich seyn würde, wenn es nicht von einer Menge kluger und glaubwürdiger Schriftsteller bezeugt wäre. In den Chathedralkirchen wurde alle Jahre jemand gewählt, welcher diesem Feste unter dem Titel eines Erzbischofs der Narren, (an einigen Orten wurde ihm auch der Titel eines Pabstes gegeben,) vorstehen mußte. Seine Einweihung geschah unter den lächerlichsten Formalien. Der Erwählte legte eine Kleidung an, welche derjenigen Person zukam, die er vorstellte, und ertheilte dem Volke öffentlich den Segen bald mit der Bischofsmütze auf dem Kopfe, und dem Kreutz vor der Brust, bald auch mit der pästlichen Krone. Am Tage, an welchem zum erstenmal öffentlich gespielt wurde, ertheilte sein Almosenpfleger den Zuschauern den Ablaß im Namen seines Herrn und sprach mit feyerlichem und ernsthaftem Tone gewisse Verse dabey aus, deren Sinn folgender war: Im Namen meines Herrn Erzbischoffs, daß der liebe Gott euch allen ein Unglück an der Leber, mit einem gehäuften Korb voll Vergebung, und zwey Fin-

ger voll Krätze unter das Kinn, schicke.' Am zweyten Tage sprach er folgendes: Mein Herr, der gegenwärtig ist, giebt euch zwanzig Körbe voll Zahnschmerzen, und fügt den andern euch schon gemachten Geschenken noch einen alten Pferdeschwanz bey. Ein solcher Pabst mußte auch Bediente um sich haben, die ihm ähnlich waren. Hierzu wurden die Priester der nemlichen Kirche gewählt. So lange das Fest dauerte (nemlich von Weinachten bis zum Sonntag nach dem Feste der h. drey Könige,) wohnten sie dem Gottesdienste stets in Masken oder Comödienkleidern bey. Einige kleideten sich als Hanswurst, andere als Pantomimen, andere als Frauenzimmer, und nicht wenige beschmierten sich sogar das Gesicht mit allerley Unflath, um entweder Lachen zu erregen, oder die Zuschauer in Furcht zu setzen [43]). Nicht zufrieden,

43) Als eine neue Bestätigung dessen, was ich im ersten B. meiner allgem. Geschichte der Musik an mehrern Orten, besonders aber auf der 141sten Seite von der Umwandelbarkeit alter Volksgebräuche gesagt habe, muß hier angeführt werden, daß in vielen Gegenden Deutschlands, nicht bloß in Dörfern, sondern auch in kleinern Städten, solche Spiele noch jetzt gebräuchlich sind. Besonders ist in Thüringen und Franken das sogenannte Christkindsspiel im Gange, wobey eine Gesellschaft verkleideter und maskirter Personen das Christkind, die Maria, die h. drey Könige, den Herodes ꝛc. vorstellen, ihre Vorstellungen in mehrern Häusern wiederholen, und dadurch vielen Menschen einen angenehmen Zeitvertreib, vielen andern aber auch, besonders Kindern, grosses Schrecken verursachen. Zum letztern dient vorzüglich eine Person des Spiels, welche der Knecht Ruprecht genannt wird, und dessen Aufzug dem Aufzuge eines Hanswursts vollkommen ähnlich ist. Daß diese noch immer im Volke beliebten Spiele wahre Ueber-

im Chore unehrbare Lieder statt der Psalmen zu singen, spielten sie auch zum Zeitvertreib auf dem Altare mit Würfeln, assen und tranken an der Seite des Priesters, welcher Messe hielt, warfen Excremente in die Rauchfässer, und räucherten das Volk damit. Nach Endigung des Gottesdienstes liefen sie wie Unsinnige in der Kirche herum, oder sprangen und tanzten mit solcher Schamlosigkeit, daß einige sogar in Gegenwart des ganzen Volks nackend blieben. Bisweilen mischten sich die Layen unter die Geistlichen, um an der Ehre, in einer solchen Comödie eine Person zu spielen, ebenfalls Theil zu haben. Gewöhnlich wurde die Farce im Vorhof oder im Kirchhof der Kirche gespielt. Hier wurden demjenigen Priester, welcher sich im Feste am meisten ausgezeichnet hatte, die Haare und der Bart abgeschoren. Sodann ließ man einen Esel auf der Scene erscheinen, welcher mit einer grossen bis zur Erde herunter hängenden Kutte behangen war, um welchen die Spieler sangen: *hè messer asino hè;* dieß Lied wurde mehreremale mit zwey Chören wiederholt, auch ahmte man zwischendurch das Schreyen dieses artigen Thieres nach [44]). Das übrige be-

bleibsel der oben beschriebenen sind, und sich, ob sie gleich häufig verboten wurden, dennoch bis auf unsere Zeiten erhalten haben, leidet keinen Zweifel, wenn man ihre Aehnlichkeit mit den ältern, und die bekannte Anhänglichkeit des Volks an einmal eingeführte Gewohnheiten bedenkt.

44) Der Verfasser verwechselt hier das Eselsfest mit dem Narrenfest. Jenes wird für noch älter gehalten, als dieses. Es wurde ebenfalls um Weihnachten gefeyert. Beym Anfange des Festes wurde vor der Kirchthüre ein

bestand in Dialogen, voll geschmackloser und plum-per Scherze. Ein solches Skandall dauerte in Frank-

Gesang angestimmt, welcher mit folgenden Worten endigte: Sint hodie procul invidiae, procul omnia maesta. Laeta volunt quicumque, volunt asinaria festa. Das Lied, welches um den Esel gesungen wurde, verdient als eine Seltenheit in dieser Art ganz nebst der Melodie, nach welcher es gesungen worden seyn soll, hierher gesetzt zu werden.

Orientibus partibus
Adventavit asinus
Pulcher et fortissimus.
Sarcinis aptissimus.
Hez, sir'ane, hez.

Hic in collibus Sichen
Enutribus sub Ruben
Transiit per Jordanem,
Saliit in Bethleem.
Hez, sir'ane, hez.

Saltu vincit hinnulos,
Damas et capreolas,
Super Dromedarios
Velox mandianeos.
Hez, sir' ane, hez.

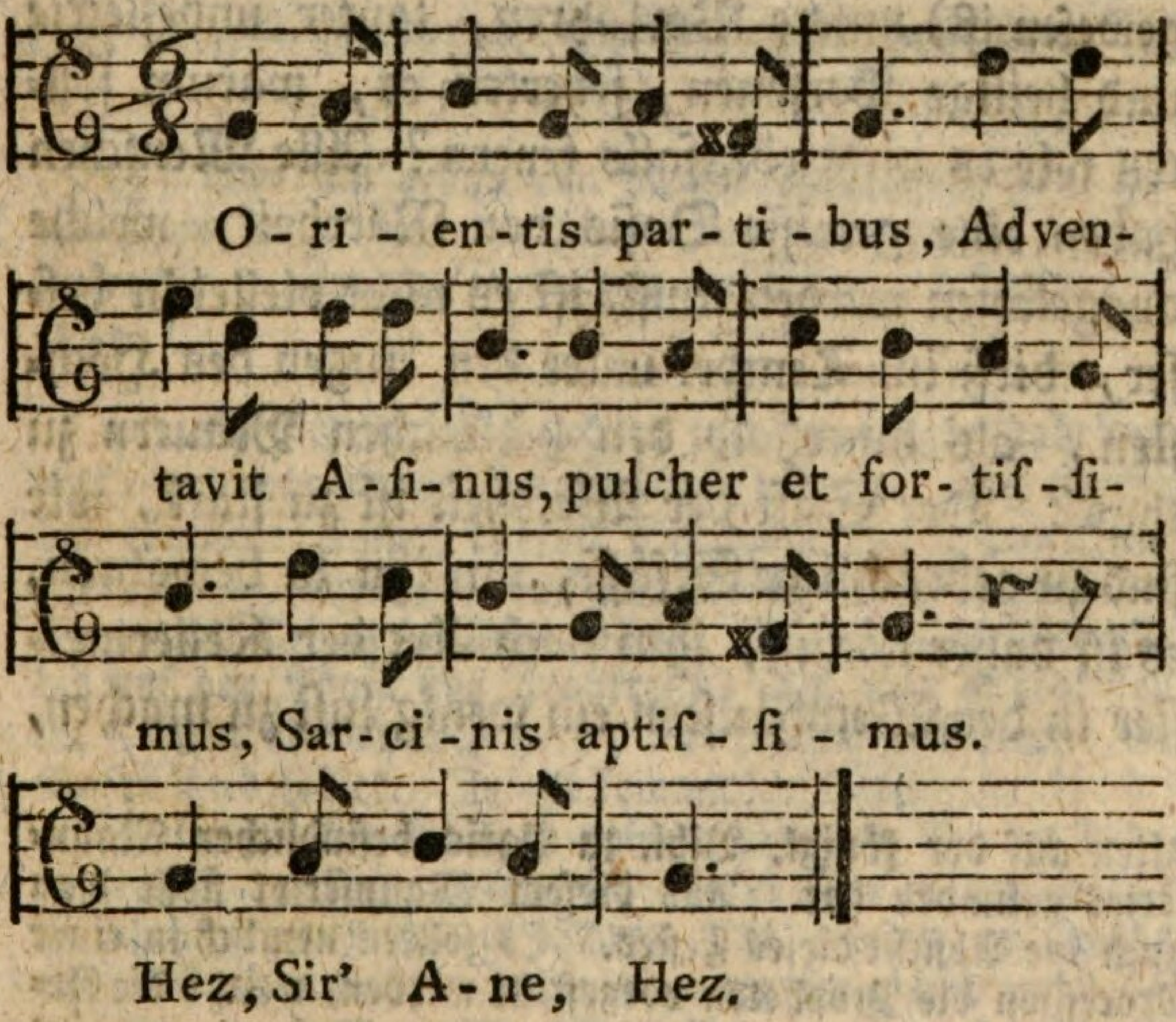
Aurum de Arabia,
Thus et myrrham de Saba
Tulit in ecclesia
Virtus asinaria.
Hez, sir' ane, hez.

Dum trahit vehicula
Multa cum sarnicula,
Illius mandibula
Dura terit pabula.
Hez, sir' ane, hez.

Cum aristis ordeum
Comedit et carduum,
Triticum à palea
Segregat in area.
Hez, sir'ane. hez.

reich, Spanien, England, Deutschland und Italien länger als achthundert Jahre hindurch, und verbreitete sich sogar auch in den Klöstern. Was aber das größte Erstaunen erregen mußte, (wenn anders derjenige, welcher die Natur des Menschen, und die unbegreifliche Schwachheit seiner Verstandeskräfte kennt, über irgend etwas erstaunen kann,) ist das, daß solche ausserordentliche Narrheiten in den Augen jenes Volks dem Geist des Christenthums

Amen dicas asine
Jam satur ex gramine
Amen, amen itera,
Aspernare vetera.
Hez, sir'ane, hez.



s. den Essai sur la Musique von la Borde, Vol. II. p. 233. welcher den Text und die Melodie dieses Liedes in einem

so angemessen schienen, daß jeder, der es wagte, sie zu tadeln, für einen Ketzer, und für werth gehalten wurde, excommunicirt zu werden. Es fehlte auch nicht an Apologisten, welche sie mit einer ruhigen und vernünftigen Miene zu vertheidigen suchten. Man wird leicht glauben, daß ihre Gründe eben so vernünftig waren, als ihre Sache. Ein französischer Doctor der Theologie vertheidigte in einer öffentlichen Disputation den Satz: das oben erzählte Fest sey unserm Herrn nicht weniger angenehm, als das Fest der Empfängniß für die Maria. In Wahrheit (sagen sie, und stützen sich auf jenen Grund, welcher stets ein Schild für die Unwissenheit, und ein Bollwerk für den Fanatismus gewesen ist) unsere Vorfahren, lauter unbefleckte und heilige Personen, feyerten es, warum sollten wir es nicht ebenfalls feyern? Alle Menschen haben eine gewisse Dosis von Narrheit, welche ausgelassen werden muß, ist es nicht vielleicht besser, dieß im Tempel unter den Augen des Höchsten, als innerhalb den häuslichen Mauern zu thun? Der Saft der Weisheit ist zu stark, wir sind zu gebrächliche Gefässe, um ihn zu bewahren, es ist daher nöthig, ihm nach Art der Kellermeister in den Weinhäusern ein wenig Luft zu machen,

alten auf der königl. Bibl. zu Paris befindlichen Manuscript gefunden hat. Aus diesem Manuscript sieht man auch die Absicht dieses Festes. Es sollten nemlich in einer Procession die Propheten vorgestellt werden, welche die Geburt Christi vorher verkündigt hatten. Balaam erscheint auf einer Eselin; dieser Umstand allein scheint dem Feste seinen Namen gegeben zu haben.

um die Stärke desselben zu vermindern, und um zu verhindern, daß er nicht schädlich werde [45]).

Was indessen die eigentlichen Spiele betrift, so war die erste Vorstellung in dieser Gattung, welche in Deutschland unter dem Titel: Osterspiel von der Ankunft und dem Tode des Antichrists, gemacht wurde, nach der Meynung des Tiraboschi, nichts anders, als ein dramatischer Mischmasch, worin der Pabst, der Kaiser mit vielen andern europäischen und asiatischen Fürsten, der Antichrist von der Ketzerey und Heucheley begleitet, und so gar die Synagoge mit dem Heydenthum auf der Bühne erschienen [46]). Von dieser Art war auch noch ein anderes Schauspiel, welches in Florenz vorgestellt wurde. Der Verfasser desselben, (es

45) Wer sich genau von diesem sonderbaren Feste unterrichten will, sehe die Memoires pour servir à l'Histoire de la fête des fous, par du Tillot. A Lausanne, 1741.

46) Dieß Schauspiel gehört ins dreyzehnte Jahrhundert, und war eigentlich politischen Inhalts. Die Kirche, der römische Kaiser und die Synagoge treten zuerst auf. Der Kaiser verlangt, daß alle Könige ihm unterthänig seyn, und Tribut bezahlen sollen. Sie thun es auch alle, bis auf den König von Frankreich, der aber angegriffen, im Treffen überwunden wird, und sodann dem Kaiser den Vasalleneid leistet. Zuletzt kommt der Antichrist, der den Kaiser sammt den Königen zwingt, ihm den Eid der Treue zu leisten. Aber auf einmal, da er eben in der größten Herrlichkeit auf seinem Thron sitzt, wird er (wahrscheinlich vom Pabste) herunter geworfen, und nebst den Seinigen verjagt. Alle Monarchen wenden sich hierauf wieder zur Kirche. s. Thes. Anecd. Tom. II. P. III. p. 187. seqq.

wurde im Jahr 1304 gespielt,) Borgo S. Friano läßt die Hölle mit verkleideten Teufeln, und mit Gestalten von Seelen erscheinen, und die letztern von den Teufeln mit Feuer und andern schrecklichen Schmerzen aufs fürchterlichste peinigen, wie der Geschichtschreiber Joh. Villani ausführlich erzehlt [47]). Quadrino erwähnt eines andern Stücks unter dem Titel: Constantinus, worin eine Epistel von St. Paulus gelesen, sodann das Te Deum gesungen wurde. Im funfzehenten Jahrhundert spielte man in Dauphiné den Schwelger, worin Asmodi als Teufel der Schwelgerey, und Pluto als Teufel der Reichthümer vor dem Richterstuhl des ewigen Vaters erscheinen, und den reichen Schwelger verklagen, welcher auf den Knien vor dem Richter liegt. Ein Engel ist sein Advocat, und war schon nahe dabey, seine Lossprechung zu erhalten, als der heilige Lazarus erscheint, sich von der Sache unterrichtet, und sagt:

Che! Messer Patre Eterno, [48])
Voi tu dunque salvare
Di Belzebutte un germe, un mascalzone,
Spilorcio, e crapulone,
Che va per le cucine
Le pentole fuitando, e del Profeta
Se qualchedun gli parla, o della legge,
La pancia Ei si tasteggia, e poi risponde:
Che legge? Che Mosé?
Il Pentateuco mio questo è alla fé.

47) Lib. 8. cap. 70. bey Muratori im 3ten Buche der SS. rer. italic.

48) Was, ewiger Herr Vater! Du willst also ein Teufelskind, einen Strassenräuber, einen Filz, einen Schwelger

Solchen Beschuldigungen zufolge befiehlt der ewige Vater den Teufeln, ihn in gehennam ignis zu werfen, von wannen sie wieder mit einem Jubelgeschrey zurückkommen. Die Scene verändert sich, und Satan erscheint auf dem Thron mit einem grossen Feuerhaken statt des Scepters in der Hand, dem Asmodi den Schwelger vorstellt, und dabey die lächerlichsten Verse von der Welt anstimmt.

Ein anderes Stück stellte man in Mayland vor, worin Hannibal, der heilige Georg und Gideon auf der Bühne erscheinen, und mit einander streiten, welcher von ihnen am tapfersten sey. Simson, mit einem grossen Kinnbacken unter dem Arm, kommt hinzu, und fordert alle drey zum Kampf heraus. Delila, welche ebenfalls erscheint, fällt vor Schrecken in Ohnmacht, und die Schlägerey endigt mit einem Tanz.

Die Versuchung war der Titel eines Stücks, welches zu Sevilla im Jahr 1498, gespielt wurde, worin der Teufel sich in einem Barfüssermönch verkleidet, und einen Eremiten mit Namen Florian in Versuchung führen will. Er disputirt mit ihm über Enthaltsamkeit und Menschwerdung, und citirt den heligen Thomas und Averroes. Hierauf

lossprechen? Der in die Küchen läuft, um die Töpfe zu beschnüffeln, und wenn ihm jemand vom Gesetz und den Propheten etwas sagt, seinem Wanst streichelt, und hernach antwortet: Was Gesetz? Was Moses? Dieß sind meine fünf Bücher Mosis.

will er ihm Käse und Brod zu essen geben, welches er im Ermel verwahrt, um sein Fasten zu unterbrechen; allein die heilige Magdalena erscheint dem Florian in Gestalt einer alten Frau, und zeigt ihm die kleinen Hörner, welche der Mönch unter seiner Cappuze hat. Der Eremit zieht sodann ein grosses Kreuz hervor, bey dessen Erblickung sich der Teufel in ein Schwein verwandelt, und grunzend davon läuft.

In einer französischen Vorstellung, die Auferstehung betitelt, wird der ewige Vater schlafend eingeführt, und ein Engel kommt, der ihn mit folgenden Worten aufweckt: Ewiger Vater, du hast unrecht, und solltest dich schämen. Dein geliebtester Sohn ist gestorben, und du schläfst wie ein Besoffener. Der ewige Vater antwortet: Was! er ist gestorben? Der Engel: Ja! bey meiner Ehre! Ewiger Vater: Der Teufel soll mich holen, wenn ich etwas davon gewußt habe [49].

49) Damit nicht etwa jemand glaube, diese Geschichte sey eine blosse Erfindung, so setze ich die Worte des Originals hierher:

Ang. Pére Eternel, vous avez tort,
Et devriez avoir vergogne:
Votre fils bien-aimé est mort,
Et vous dormez comme un yvrogne.

P. E. Il est mort?

Ang. D'homme de bien.

P. E. Diable emporte qui en savait rien.

Anm. des Verf.

Von dieser Art waren fast alle Vorstellungen durch ganz Europa, von welchen uns die Geschichte einige Nachrichten aufbehalten hat, nemlich voll von sonderbaren Anspielungen, plumpen Allegorien, und schändlichen Schauspielen. Sie fielen daher wiederholtemale unter die Censur der Kirche, und wurden endlich vom Pabst Innocenz dem Dritten gänzlich verboten. Allein sie kamen aufs neue mit eben dem Charakter von Ausschweifung und Abgeschmackheit in den blühendsten Jahrhunderten, und selbst bey solchen Nationen empor, die sich sonst in nützlichen Kenntnissen, und durch den beßten Geschmack auszeichneten. Italien giebt uns ein Beyspiel, wo in dem erleuchteten funfzehnten Jahrhundert zu Rom die Brüderschaft des Gonfalone bloß zu dem Zweck gestiftet wurde, jährlich die Mysterien der Passion vorzustellen. In Spanien, wo alte Gewohnheiten länger dauern, als in irgend einem andern Lande, führet man noch in unsern Zeiten solche Stücke, unter dem Namen Autos Sacramentales auf, jedoch nicht in der Kirche, sondern auf dem Theater, auch mit ungleich besserer Poesie und mit vortreflichen Decorationen. Dem fruchtbaren Genie des Vega haben wir allein an vierhundert Stücke von dieser Art zu danken. Der dramatische Dichter Calderon, der vielleicht in Europa ohne Nebenbuhler geblieben wäre, wenn er eben so viel Regelmässigkeit als Erfindung, eben so viel Feinheit als Interesse, und eben so viel Geschmack als Stärke, und Fruchtbarkeit gehabt hätte, schrieb ebenfalls vier Bände voll von solchen Stücken.

Die immer mehr zunehmende Aufklärung seit einiger Zeit hat sie endlich ausser Gebrauch gebracht [50]).

Wir kehren nun zu unserm Vorhaben zurück, und bemerken kürzlich, daß es vier Epochen des Wachsthums der geistlichen Musik gegeben hat. In der ersten Epoche bestand sie bloß aus den einfachen, ursprünglich rohen Melodien der Hymnen und Psalmen. In der zweyten erfand man verschiedene Gattungen des Gesangs, die noch bis jetzt dauern, nemlich die Antiphonen, die Eingänge (introitus), die Sequenzen, die Reponsorien, Präfationen und andere Dinge von dieser Art, die aber mit der Zeit beträchtliche Veränderungen erlitten. In der dritten Epoche, zwischen dem zwölften und dreyzehnten Jahrhundert, erfand man den Contrapunkt, welcher contrapunto a mente genannt wird, das heißt, wo die Componisten über den Silben und Antiphonen, vorzüglich aber in denen, die zu den Eingängen gehörten, eine Menge von Consonanzen in den verschiedenen Nebenstimmen anbrachten, und dadurch zwar das Ohr ergötzten, den Sinn der Worte aber verdunkelten. Der Mißbrauch dieser

50) In Deutschland können wir uns dieses Glücks noch nicht rühmen: denn die neuern fürs Theater eingerichteten Oratorien sind in ihrer jetzigen Gestalt noch wahre Ueberbleibsel davon. Ob man gleich von der Poesie und der Musik derselben ungefehr das nemliche sagen kann, was Arteaga von der Poesie und Decoration dieser Stücke in Spanien sagt, so können sie demohngeachtet, da sie ohne Plan und Zweck theatralisch eingerichtet und doch nur für Concerte bestimmt sind, unserm Geschmack und Urtheil eben nicht viel Ehre machen. s. Abhandl. über die Oratorien in unserm Almanach fürs Jahr 1783.

Consonanzen und Dissonanzen machte die Kirchenmusik so verwirrt, daß Pabst Johann XXII. sich genöthigt sah, ihren Gebrauch durch eine besondere Bulle auf eine geringe Anzahl einzuschränken. In der vierten Epoche wurde der fugirte Contrapunkt eingeführt, nemlich eine Reihe von Tönen, die schwerer, und mehr mit Fugen und andern Kunststücken überladen war. Aber man fieng kaum an, das Ehrbare, wenn man so sagen darf, der alten Musik zu vernachlässigen, entweder durch allzugrosse Nachsicht der Kirchenvorsteher, oder durch die Zügellosigkeit der Musiker, so war an keine Regel, an keine Einschränkung mehr zu denken, und man führte nun tausend neue Arten von Modulationen, Wiederhallen, Repetitionen und Verstümmelungen der Wörter ein. Durch diese Umstände artete die Kirchenmusik in eine unglaubliche Unschicklichkeit und Freyheit aus, die durch den Gebrauch, die Harmonie auf eine ausgestorbene Sprache anzuwenden, deren Bedeutung das Volk nicht verstand, folglich auch dadurch jene tiefen Eindrücke nicht erhalten konnte, welche man durch Musik machen wollte, noch mehr beschleunigt wurde. Da es sich auch oft traf, daß die Capellmeister kein Latein verstanden, so verwechselten sie häufig den Charakter des Textes, machten eine lebhafte und fröhliche Musik, wo sie ernsthaft und pathetisch seyn sollte, oder drückten solche Worte, welche Geschwindigkeit und Feuer anzeigten, in einer langsamen Bewegung aus. Die Unwissenheit jener Zeiten verursachte noch überdieß, daß die Dichter, welche Mo-

tetten oder Hymnen machen wollten, sie ohne allen Geschmack arbeiteten, die barbarischten Wörter suchten, die ungewohntesten in der lateinischen Sprache nie angenommenen Silbenmasse gebrauchten, und überhaupt alles aufs ungeschickteste mit den widersprechendsten Empfindungen anfüllten [51]). Hieraus folgte, daß das Volk auf der einen, und die beßten Köpfe auf der andern Seite einen Ekel vor

51) Z. B. in der folgenden Mottete, welche unter den alten eine der berühmtesten ist: Peccavi, Domine, miserere mei: te diligit anima mea: te quaesivit cor meum. Ergo mi Jesu, mi Creator, mi Salvator, dimitte culpas, parce peccatis meis etc. Unstreitig muß es einen guten Componisten verlegen machen, wenn er auf diese Worte eine Melodie machen soll, deren Charakter die gehörige Feinheit hat, ohne welche sie ohne Wirkung seyn würde. Denn der erste Abschnitt Peccavi, Domine, miserere mei, welcher lauter Reue und Betrübniß ausdrückt, ist von dem te diligit anima mea ganz verschieden, worin sich eine sanfte Zärtlichkeit zeigt, so wie das te quaesivit cor meum, welches einen Anfall von Liebe ausdrückt, nichts mit dem dimitte culpas zu thun hat, weil dieses leztere in einem demüthigen Ton hervorgebracht werden müßte. Anm. des Verf. Ich setze hinzu: Wenn die Componisten der damaligen Zeiten nur überhaupt des eigentlichen musikalischen Ausdrucks fähig gewesen wären, so würden ihnen gerade solche Worte, ihrer Mannichfaltigkeit des Ausdrucks wegen, am allerwillkommsten gewesen seyn. In unsern Zeiten sind vielleicht gerade zu solchen Texten die vortreflichsten Musiken gemacht worden, weil sie zu der so nothwendigen Mannichfaltigkeit des musikalischen Ausdrucks (jedoch nicht ohne gehörigen Zusammenhang, worunter man allenfalls die Einheit verstehen kann,) die beßte Gelegenheit geben. Ist das Te Deum laudamus etc. welches auf eben die Art wie die oben angeführte Mottete von einer Empfindung auf die andere springt, darum weniger zur musikalischen Composition geschickt?

der Entehrung bekamen, die man der Poesie, Musik und dem gesunden Verstande anthat. Sie zogen der Kirchenmusik die weltlichen Lieder vor, welche bald sogar in der Kirche den Vorzug erhielten. Als nun der Mißbrauch aufs höchste gestiegen war, bemerkten die obersten Aufseher des Gottesdienstes, was für Schaden der Religion dadurch erwachsen könne, für welche nichts so schädlich und traurig ist, als die Verderbniß der Sitten. Der Pabst Marcello II. würde daher der Musik den Schimpf angethan haben, sie als eine entweihte Sache ganz aus der Kirche zu verbannen, wenn der berühmte Luigi Palestrini die bevorstehende Verbannung derselben nicht aufgehalten hätte, indem er eine Messe componirte, welche voll Anstand und Würde, folglich eine wahre geistliche Musik war [52]).

Das Beyspiel dieses grossen Harmonisten hat indessen auf Italien nicht den mindesten Einfluß gehabt. Die Kirchenmusik dieses Landes ist zum Schaden der Religion, zum Skandal der Fremden, und zum unersetzlichen Verfall des guten Geschmacks, nach zwey Jahrhunderten noch immer die nemliche, ob es gleich einige schätzbare Ausnahmen giebt, die aber zu selten sind, als daß sie das allgemein eingerissene Uebel mildern könnten. Die schmeicheln-

52) Diese Geschichte erzehlt ein glaubwürdiger Schriftsteller, Josephus Maria Suaresius Lib. II. Praenestes antiquae, p. 269. aus einem Briefe des Laelius Guidiccionus, welchen er im Jahr 1637 aus Rom an ihn geschrieben hat. Suaresius nennt deswegen den Palestrini Principem musicae ejusque in sacris tutorem et conservatorem.

den und lebhaften Modulationen, welche auf dem Theater die Gemüther zur Zärtlichkeit der Cleonice oder Alceste vorbereiteten, bereiten in unsern Zeiten die Gläubigen bey öffentlichen Feyerlichkeiten auch zur Theilnahme an den Sacramenten vor, und die erhabenen Empfindungen, welche ehemals zur Harfe Davids gesungen wurden, ertönen jetzt bloß aus jenen unheiligen Kehlen, die sich am besten zur Anstimmung eines Trinkliedes unter den Priestern der Cybele schicken würden.

Viertes Kapitel.

Ursprung der weltlichen Musik. Ausländer, welche nach Italien kamen, und die Musik verbesserten. Ihre erste Vereinigung mit der Landespoesie. Musikalische Zwischenspiele. Entwürfe des Melodrama.

Wenn auch die geistliche Musik in Italien entsprang und ausgebildet wurde, so war es doch mit der weltlichen ganz anders beschaffen. Die Religion und der Wunsch den Gottesdienst glänzend und prächtig zu machen, konnten wohl jene ausbilden, waren aber nicht hinreichen, auch diese hervorzubringen. Wenn sich in einem Lande diejenigen Künste ausbilden sollen, welche zum Herzen und zur Einbildungskraft reden, wenn sie jene Feinheit des Geschmacks erhalten sollten, wodurch sie erst recht schätzbar werden, so gehört ausser dem Ein-

fluß eines sanften und warmen Klima, welches die Organen auf eine gewisse Weise modificirt, und die Gemüther zur Lebhaftigkeit und Freude stimmt, auch noch ein besonderer Zusammenfluß von politischen Ursachen, Wohlstand und Musse der Bürger, Pracht der Fürsten, Sitten, welche zur Weichlichkeit führen, mit einem Worte, Vergnügen, Ruhe und Ueberfluß dazu. Diese letztern Umstände blieben lange Zeit von Italien entfernt; denn es wurde lange von verschiedenen barbarischen Völkerschaften überschwemmt, durch die Streitigkeiten zwischen der Geistlichkeit und der Regierung zerrüttet, durch die mächtigen und tobenden Faktionen der Guelfen und Ghibellinen gemißhandelt, sodann getrennt und durch die Eifersucht der kleinen Fürsten unter die Glieder derselben getheilt, und litt endlich theils durch die locale, theils auch physische Umstände so viel, daß es bisweilen in einen Sumpf und in eine elende Wüsteney verwandelt zu seyn schien. Die Italiäner waren daher zu sehr mit der Ersetzung des durch Krieg, Politik oder durch die Natur selbst verursachten Schadens beschäftigt, als daß sie auf die Ausbildung der Künste hätten denken können.

Es war den Ausländern vorbehalten, den Geschmack einer Nation zuerst in Bewegung zu setzen, die sie in Zukunft weit übertreffen, und sich in musikalischen Dingen so rühmlich auszeichnen sollte. Diese Ausländer waren die Provenzalen, ein Volk, welches in der Geschichte seines stets lebhaften Temperaments wegen berühmt, zur Fröhlichkeit und zum Lachen geneigt ist, Ueberfluß an geistvollen Wei-

nen und galanten Frauenzimmern hat, unter einem meistens heitern und lachenden Himmel, und im angenehmsten Lande erzogen ist, folglich von der Natur mit Fleiß dazu bestimmt scheint, kein anderes Geschäft zu haben, als zu singen und zu tanzen. Die heutigen Bewohner jener Gegenden haben noch ganz den nemlichen Hang zur Fröhlichkeit, welcher Umstand in Frankreich zu einem allgemein bekannten Sprichwort Gelegenheit gegeben hat: daß der zornige Provenzale seinem Feinde mit einer Canzonette droht, so wie der Italiäner mit einem Stilette. Die örtlichen Anlagen und der Friede, welchen diese Provinzen unter der langen und glücklichen Regierung ihrer Beherrscher genossen, die Galanterie und der Luxus einiger Höfe im mittägigen Frankreich, gaben zur Entstehung gewisser Zünfte oder Gesellschaften, Anlaß, welche ursprünglich Menestrels genannt wurden. Sie hatten keinen bestimmten Wohnort, sondern giengen von Schloß zu Schloß, von Stadt zu Stadt, von ihren Weibern und Kindern begleitet, genau so wie die alten Rhapsoden Griechlands, oder (welches wahrscheinlicher zu seyn scheint,) wie ein Ueberbleibsel der lateinischen Comödianten, welche nach verschiedenen Verwandlungen und im Lauf der Jahrhunderte entstandenen Glücksveränderungen, endlich diese Classe von Menschen geworden zu seyn scheinen, von welcher hier die Rede ist. Jene, welche aus dem Stegreif dichteten, hiessen Troubadores oder Erfinder, Canteres diejenigen, welche die von den erstern erfundenen Verse sangen, und Giullares oder Gaukler,

noch andere, welche entweder ein Instrument spielten, oder das Volk mit verschiedenen Possen unterhielten. Ihr Hauptgeschäft war ganz dasselbe, was die Dichter überall gehabt haben, wo die Poesie kein Vehikel der Moral, kein Instrument der Gesetzgebung, sondern bloß ein leerer Zeitvertreib ist, der weder zu Ehre noch zu Reichthum führt. Es heißt die Würde der Musen entweihen, wenn man die Mächtigen schmeichelt, die zwar bisweilen verdienen, von der Hand des Genies gekrönt zu werden, meistens aber ungerechte Richter des wahren Verdienstens und gewohnt sind, nichts anders zu schätzen als Glücksgüter, und den Mann von Talenten als einen Papagey, Affen, oder als irgend ein unbekanntes Thier anzusehen, dem man gerne zu essen giebt, wenn es seinen Herrn belustigt. Noch weit gewöhnlicher mußte diese Sitte in jenen Zeiten seyn, wo die grossen, in Unwissenheit erzogenen und absichtlich hochmüthig gemachten Herren kein anderes Verdienst in der Welt kannten, als den Adel, und kein anderes Geschäft als den Krieg. Ohne Geist der Geselligkeit, ohne Schauspiele, und ohne Zusammenkünfte waren bloß Hochzeiten, oder grosse Märkte, welche in den Städten zur Aufrechthaltung der Handlung abwechselnd gehalten wurden, zum öffentlichen Vergnügen bestimmt. Alsdann erschienen die Giullares bey Haufen, um die Gäste mit Gesängen, Instrumentalstücken und Tänzen zu ergötzen, die Thaten der Ritter und die Schönheit der Damen zu besingen, musikalische und poetische Wettstreite mit einander anzustellen, und jeder sich

selbst zu berühmen, daß er seinen Nebenbuhler nicht minder an Artigkeit und Liebestreue, als an Geschwindigkeit des Verstandes übertroffen habe. Die Damen, bey welchen das ihrer Schönheit ertheilte Lob immer die liebste Huldigung, und der geschwindeste Weg zu ihren Herzen war; die Damen, welche die Beständigkeit der Männer als das sicherste Mittel ansahen, ihren Einfluß auf unser Geschlecht zu erhalten und zu vergrössern; die Damen endlich, deren Eitelkeit und Leidenschaft aus politischen Ursachen ausserordentlich begünstigt wurde, um ihre eigene Abhängigkeit vor ihren Augen zu verbergen, konnte nicht weniger thun, als sich den freywilligen Tribut, welchen ihnen die Dichter bezahlten, gefallen zu lassen. Die Dankbarkeit, eine leichte Tugend, wo sie durch Zuneigung befördert wird, verband sie oft zu Erwiederungen; hieraus entstanden jene wechselseitigen Liebesverständnisse, welche so viele und so sonderbare Begebenheiten veranlaßten, wie man in den Lebensbeschreibungen der Troubadoren liest. Doch waren es vielleicht nur blosse Ausschweifungen der erhitzten Phantasie der Dichter, die nicht zufrieden damit waren, sich selbst zu betrügen, sondern ihre Täuschungen auch künftigen Jahrhunderten mittheilen wollten. Uebrigens befanden sich unter ihnen auch Macchiavellisten in der Liebe, die wir nur in verdorbenen Jahrhunderten finden zu können geglaubt hätten. Als ein Beweiß verdient die in folgenden Versen enthaltene Maxime angeführt zu werden, welche dem Dichter Gillibert, der ums Jahr 1206 blühte, zugeschrieben wird.

Nus ne puet avancier
En amor, fors par mentir,
Et qui melz s'en set aidier
Plustost en a son plesir.
Qui fame justifera
Ja ne l'amera
Par convent
Loiaument
Et pour ce je me repent
D'aimer cela.
Où il n'a point de merci etc.

Das heißt: Keiner kann in der Liebe glücklich seyn, wenn er nicht lügt; und wer dieß am besten kann, erhält vor allen andern sein Vergnügen. Wer den Damen Gerechtigkeit wiederfahren lassen will, darf sie nie aufrichtig und treu lieben. Und deswegen reuet es mich, etwas zu lieben, wenn ich nie einen Dank zu erwarten habe. Wenn es in allen Zeiten Liebhaber gegeben hat, welche ihre Schönen vergöttert haben, so hat es auch immer starke Geister gegeben, welche ihre Göttlichkeit gelästert haben. Die ganze Welt ist gemacht, wie meine Familie, sagte jener.

Als nun Raimondus Berengarius Graf von Barcellona und Provence nach Italien kam, um den Kaiser Friedrich I. zu besuchen, welcher sich einige Zeit in der Lombarden aufhielt; als ferner Carl von Anjou aufs neue erschien, um Neapel und Sicilien in Besitz zu nehmeu, kamen auch viele Banden dieser Menestrels, nahmen Dienste bey ihnen, fiengen an sich dießseits der Alpen bekannt zu machen, und führten nebst ihrer Art zu poetisi-

ren, und nebst den ersten rohen Ideen vom Drama, und vom handelnden Tanz, auch Vocal- und Instrumentalmusik unter dem Volke ein, oder machten sie doch gemeiner. Ich sage gemeiner, weil man aus einem lateinischen Vers des Mönchs Donizo

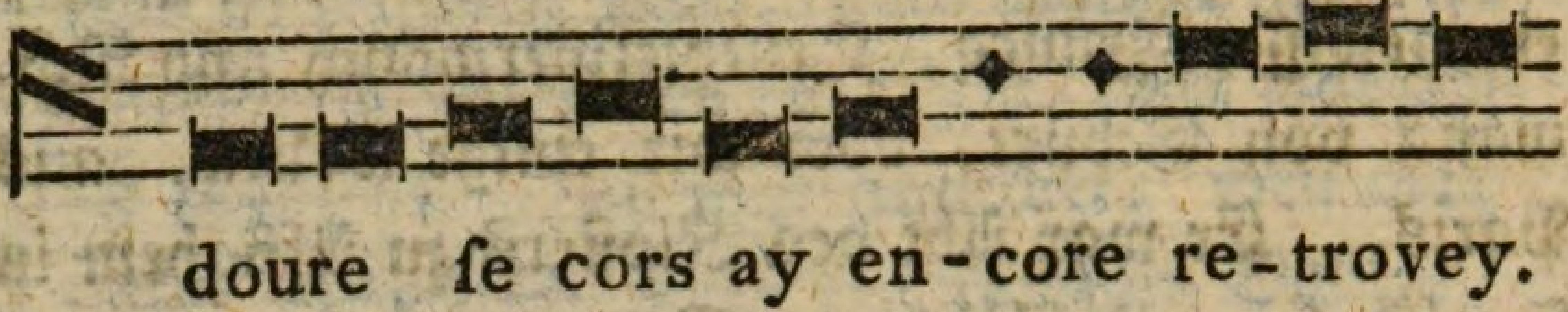
Timpana cum citharis, stivisque, lyrisque sonant haec,

schliessen kann, daß die Italiäner schon seit den Zeiten der berühmten Gräfin Mathildis, Gebrauch von der weltlichen Instrumentalmusik müssen gemacht haben. Aber die Ehre, Musik und einländische Poesie zuerst mit einander verbunden zu haben, kann den Provenzalen um so weniger abgesprochen werden, je weniger irgend eine neuere europäische Nation Denkmale von weltlichen in Musik gesetzten Poesien aufzuweisen hat, welche so alt als die ihrigen sind. Viele alte Handschriften von ihren Gedichten werden von den Gelehrten angeführt, die zwar alt sind, aber doch nicht zu einer so entfernten Epoche zurück gehen, daß sie deswegen für die ersten unter allen Völkern gehalten werden könnten. Nichts desto weniger hat man Proben von Musik, auf inländische Poesie angewendet, welche nicht lange nach den Zeiten des Guido von Arezzo entstanden seyn müssen. Unter andern führe ich folgende an, welche mir in die Hände gerathen, und sicher bisher noch von niemand öffentlich bekannt gemacht worden ist. In der ambrosianischen Bibliothek zu Mayland wird eine sehr alte Handschrift aufbehalten, von welcher ich eine sehr genaue Abschrift in

Händen gehabt und gelesen habe. Sie hat den Titel: *ars cantus mensurabilis*. Der Verfasser ist ein gewisser Franco, Benedictinermönch und Normann von Geburt, oder wie einige wollen, aus Paris. Er war Abt des Klosters zu Affighem in Brabant, und blühte am Ende des eilften und im Anfange des zwölften Jahrhunderts. Trithemius, Arrigo und Moreri erwähnen seiner, und setzen ihn auch unter die Kirchenschriftsteller, weil er zwölf Bücher von der Gnade geschrieben hat[53]). In der angeführten Handschrift wird der erste Vers eines

53) Diese litterarischen Nachrichten von Franco sind meistens falsch, wie der Verfasser leicht hätte sehen können, wenn er die Histoire litter. de la France par le religieux Benedictins gekannt hätte. Franco war kein Normann, sondern (wie er in einem Werke: Compendium de discantu, dessen Handschrift man neuerlich entdeckt hat, selbst sagt,) aus Cölln. Auch noch vor dieser Entdeckung wurde er vom Donius (Discorso sopra le consonanze, p. 257.) *Francone da Colonia* genannt. Ferner war er nicht Abt im Kloster zu Affighem, sondern Scholasticus von der Cathedralkirche zu Lüttich. Die Verfasser der angeführten Hist. litter. de la France bemerken ausdrücklich, daß er nicht mit dem Abt zu Affighem verwechselt werden müsse, ob sie gleich ebenfalls den Fehler machten, ihn für einen gebornen Lütticher zu halten, weil er daselbst in Diensten war. Die Zeit seines Lebens fällt selbst nach dem Trithemius, welchen unser Verfasser hier angeführt hat, zwischen 1047 und 1083. Im Jahr 1047 war er schon sehr berühmt, und im Jahr 1083 lebte er noch als Scholasticus zu Lüttich. Genauere Nachrichten von ihm sind wohl nicht aufzufinden. Sein Werk von welchem hier die Rede ist, hat Gerbert schon 1784 nach der in der ambrosianischen Bibliothek zu Mayland befindlichen Handschrift abdrucken lassen, und die vom Verfasser angeführte Stelle findet sich im neunten Kapitel.

provenzalischen Liedes nach der Musik jener Zeiten in Noten gesetzt, als ein Beyspiel beygebracht



Wenn man also annimmt, daß Franco sein Werk ums Jahr 1100, oder auch 1106 geschrieben, und die angeführten musikalischen Poesien schon vor sich gefunden habe, so hat man alle Ursache zu glauben, daß diese Verbindung der Poesie und Musik der Provenzalen noch vor 1100 bekannt war, bis zu welcher Zeitepoche man bey andern europäischen Nationen kein Denkmal dieser Art findet. Es wird ihnen daher die Ehre einländische Poesie und Musik zuerst mit einander verbunden zu haben, nicht genommen werden können.

Die Behauptung der meisten französischen Schriftsteller, welche sagen, daß der Zeitpunkt der ersten Poesie in ihrer Muttersprache (sie verstehen hierunter auch die provenzalische, so sehr sie auch von der französischen verschieden ist) in das Ende des zwölften Jahrhunderts falle, fällt daher von selbst weg. Vor den Zeiten des Franco wurden die musikalischen Lieder, so wie jede andere Art von Poesie in lateinischer Sprache abgefaßt. Das älteste Denkmal, welches die Franzosen von dieser Art haben, soll dem König Lotharius II. zu Ehren bey Gelegenheit eines wichtigen Sieges über die Sachsen, gesungen worden seyn. Wir führen zur Probe nur zwey Strophen davon an.

De Clotario est canere Rege Francorum
Qui ivit pugnare cum gente Saxonum;
Quam graviter provenisset missis Saxonum
Si non fuisset inclitus Faro de gente Burgundiorum,
Quando veniunt in terram Francorum
Faro ubi erat Princeps, missi Saxonum
Instinctu Dei transeunt per urbem Meldorum
Ne interficiantur a Rege Francorum.

Auch eine Trauercanzonette hat man, die voll Zärtlichkeit, obgleich auch voll barbarischer Ausdrücke ist. Sie wird einem Sachsen mit Namen Gottschalk, der vor 900 Jahren starb, zugeschrieben. Er beklagt sich darin über seine Verbannung

Ut quid jubes, pusiole?
Quare mandas, filiole,
Carmen dulce me cantare
Cum sim longe exul valde
Intra mare;
O cur jubes canere?
Magis mihi miserale
Flere libet puerale
Plus plorare quam cantare;
Carmen tale jubes quare,
Amor care,
O cur jubes canere? etc.

Dieß sind die Tyrtäen und Terpandere der barbarischen Jahrhunderte.

Ob die Provenzalen nachher selbst Erfinder jener Art von Musik und Poesie waren, oder ob sie beydes von den Arabern, vermittelst der Catalonier erhalten haben, wage ich nicht zu entscheiden. Obgleich der litterarische und wissenschaftliche Einfluß

dieser Eroberer auf das übrige Europa von einem Spanier [54]) mit grossem Aufwand von Gelehrsamkeit über alle Maassen erhoben worden ist, obgleich das poetische und musikalische System beyder Nationen, nemlich der arabischen und provenzalischen in einigen Punkten Aehnlichkeit haben, so würde ich mich doch nicht im Stande glauben, eine Folgerung zu Gunsten der erstern daraus herzuleiten. In Absicht auf Musik hat Italien an seinem Guido von Arezzo, Deutschland an Otto von Freysingen und Notker, und Frankreich an Franco sehr gründliche Schriftsteller über diese Wissenschaft gehabt; sie haben (so viel es die Rohheit ihres Jahrhunderts erlaubte) richtige Regeln und sichere Grundsätze darüber entworfen, ohne daß man aus irgend einem vernünftigen Grund schliessen kann, sie hätten sie durch den Umgang mit den Saracenen erlernt. Wir wissen nicht, ob die Araber die verschiedenen Notengattungen gekannt haben, oder vielmehr, wir haben nicht wenig Ursache zu glauben, daß sie ihnen gänzlich unbekannt waren. Die Beyspiele, welche man anführt, sind nicht von ihnen, sondern von den Spaniern hergenommen, und noch überdieß nicht vor der ersten Hälfte des dreyzehnten Jahrhunderts zu finden. Aus allem, was bisher in diesem und dem vorhergehenden Kapitel gesagt ist, scheint also zu folgen, daß die auf- und unterwärts geschwänzten Noten in der Pro-

54) D. Giovanni Andres in dem schönen Werke: Dell' origine de' progessi, e dello stato attuale d'ogni letteratura. Tom. I.

vence und in Italien schon seit dem eilften Jahrhundert und vielleicht noch früher bekannt waren. Wir sehen die Musik in Europa beym Gottesdienst entstehen, in den Klöstern zunehmen, durch Erfindung der Noten zusammenhängend und stärker werden, durch Einführung des Contrapunkts sich zugleich verschönern und verderben, ohne daß wir wissen, welchen Einfluß die Araber auf diese Veränderungen gehabt haben. Was die Poesie betrifft, so ist die so schwache und mit Süssigkeiten überladene provenzalische von der arabischen, die nach der orientalischen Art voll prächtiger Figuren und Phrasen ist, himmelweit verschieden; eben so verschieden ist auch die Natur ihrer Gegenstände. Der Gang der einen und der andern ist also so weit von einander entfernt, daß man auch nicht die mindeste Spur von Nachahmung darin finden kann. Keine arabische Fabel von Provenzalen in Verse gebracht, keine philosophische Aufgabe, woran die saracenischen Dichter ein so sonderbares Vergnügen fanden, keine Anspielung auf ihre Schriftsteller, auf ihre Religion, auf ihre Sitten, von allen diesen findet man nichts. Die Namen Arthur, Marlin, Carl der Grosse, Olivier und Orlando kommen in den Liedern der Provenzalen häufig vor; die Namen Abderramen, Omar, Abdalla, Mirza, oder der Sultane, Sultaninnen und Califfen nie. Der Gebrauch des Reimes, die Verbindung der Verse, das Verhältniß in den Zwischenräumen, und die Ruhestellen im Metro waren den Normänner, Gothen und vielen andern Nationen eben so gut bekannt als den

Arabern. Wenn es nun unmöglich ist, ein Gemälde so nachzuahmen, daß man in der Copie die Züge des Originals auf keine Weise erkennt; wenn das Vermögen des Geschmacks auf Grundsätzen beruht, die allen Völkern und allen Geistern gemein sind; wenn die Menschen aus bloßem Instinkt darin übereinkommen, ohne daß eine gegenseitige Mittheilung nöthig ist; wenn das Genie, welches die Bewohner des heissen Arabien erwärmt, wo man das menschliche Leben eine Erdzunge der Ewigkeit nennt, die Reinigkeit eines aus dem Kerker entlassenen Herzens, in welchem sich die Schamhaftigkeit verbirgt, mit dem Glanze des Mondes vergleicht, wenn er sich zur Hälfte ausser den Wolken zeigt, den Kuß eines Liebhabers mit einem Schluck von Hydromele, welches die Auserwählten im Paradiese geniessen werden, den wollüstigen Hauch einer Schönen, wenn sie seufzt, mit dem aromatischen Geruch, welcher aus den Gebüschen von Idumäa durch den Wind hergeweht wird, welcher Kaiser der Wüsten ist, den Regenbogen mit einer Zugbrücke, welche die Götter gemacht haben, um die Verbindung zwischen Himmel und Erde zu erhalten, und was dergleichen ähnliche gigantische Ausdrücke mehr seyn mögen, mit dem furchtsamen und kalten Dichten der Provenzazen gar keine Aehnlichkeit hat; wenn endlich in den Gebräuchen, in dem Clima, in politischen Vorfällen, in den Sprachen, und in der Geschichte der europäischen Nationen hinlängliche Ursachen des Ursprungs und Fortgangs der neuern Musik und Poesie liegen; so bitte ich die Gönner der Araber

sehr um Vergebung, wenn ich den wunderbaren Einfluß nicht recht begreife, welchen sie auf den Geschmack anderer Nationen gehabt haben sollen.

Wer sich die Mühe geben will, die Poesie der Provenzalen nur ein wenig zu untersuchen, wird finden, daß sie eine gewisse Weichheit, und gewisse kleine ihrer Sprache eigene Süssigkeiten hat; er wird aber auch zugleich finden, daß sie den grossen Fehler der Einförmigkeit hat, und von den Dichtern über eine einzige Form gebildet zu seyn scheint. Die Gegenstände ihrer Lieder sind meistens äusserst armselig, und erheben sich nie zu der einer Sprache der Götter würdigen Erhabenheit. Die Thaten der Ritter, die Lobpreisungen ihrer Poeterey, einige Spöttereyen auf ihre Nebenbuhler in der Poesie, und die wenig feine Erzehlung ihrer Liebeshändel, ist beynahe alles, was der provenzalische Parnaß in sich begreift. Sie wissen gewöhnlich keine andere Gegenstände zu beschreiben, als den Frühling, die Bäche, die Blumen, das Grüne der Felder, und die vielfarbigen Federn der Vögel. In ihren Eklogen oder Schäferliedern ist gleichsam ihr Liebesceremoniel festgesetzt. Der Dichter mußte zufällig aus der Stadt gehen; mußte zufällig etwas liebenswürdiges finden, welches einsam im Gebüsche umher irrte; mußte zufällig in Liebeserklärungen gerathen, und eben so zufällig, noch ehe er nach Hause gieng, sein poetisches Liebesamt beschliessen. Der Ekel an solchen Einförmigkeiten erstreckte sich so gar bis auf sie selbst. Thebald, Graf von Champagne, ein berühmter Troubadour, welcher ums Jahr 1235

blühte, scherzt über solche Dichter in folgenden Versen:

> Feville ne flors ne vaut rien en chantant
> Fors ke por defaute sans plus de rimoier [55]).

Ein anderer Fehler ihrer Verse war der Mangel an Bildern und poetischen Colorit. Die Liebhaber erzählten den Schönen ihre Leidenschaft meistens in einem Zeitungsstyl, und man könnte fast sagen, daß sie ein Verzeichniß ihrer Liebessymptomen hätten überreichen wollen, wie die Steuerleute ihrem Hauptmann das Schiffstagebuche. Die Feinheit, welche sich demohngeachtet in einigen Stücken findet, ist mehr Spitzfindigkeit als Empfindung, mehr epigrammatisch als leidenschaftlich; ein Umstand, welcher nothwendig aus ihrer Art, gegen einander in die Wette zu dichten, entstehen mußte, weil sie dabey, um in solchen Wettstreiten zu gewinnen, nichts anders suchten, als Spiele des Witzes, nicht aber den freyen und wahrhaften Ausdruck der Natur.

Von einer nicht sehr verschiedenen Art war auch ihre Musik. In einer Canzone, welche der alte Menestrel Colin Muset in der provenzalischen Mundart gemacht hat, die aber von einem Gelehrten ins neuere Französische übersetzt ist, wird dieser Dichter gerühmt, daß er auf einer grossen Menge von musikalischen Instrumenten habe spielen können. Hier ist die Strophe, worin sie alle hererzählt werden:

55) Blätter und Blumen dienen im Gesange nur für diejenigen, die nichts anders zu dichten wissen.

Il chant avec Flutte ou Trompette,
Guitarre, Harpe, Flageolet,
Grande Corne, petit Cornet,
Tambourin, Violon, Clochette,
Il fait la Baſſe et le Fauſſet,
Il inventa Vielle et Muſette;
Pour la Manivelle ou l'Archet
Nul n'egale Colin Muſet.

Man ſiehet hieraus, daß die Inſtrumentalmuſik zahlreich und mannichfaltig war. Die Veränderungen des Geſangs waren verſchieden. Anfänglich ſangen ſie ihre Canzonetten nach dem Gehör, ohne eine muſikaliſche Compoſition. Nachher fiengen ſie an, beſondere Arien über die Worte zu machen, die aber nichts anders waren, als ein einfacher gregorianiſcher Geſang, oder um es beſſer auszudrücken, Parodien des Kirchengeſangs. In ſehr vielen von ihren Canzonen findet man am Ende das erſte Verſett oder das erſte Wort des lateiniſchen Liedes, nach deſſen Compoſition ſie eingerichtet waren. In der Folge componirten einige geſchickte Muſiker unter ihnen eigene weltliche Arien, die von den Kirchenmelodien verſchieden waren. Der im Kirchengeſang eingeriſſene Mißbrauch der weichen und weibiſchen Modulationen, über welche Johannes Sarisberienſis ſo ſehr klagte, könnte uns glauben machen, die weltliche Muſik ſey von dieſen Fehlern ebenfalls nicht frey geblieben, um ſo mehr, da die verliebten und galanten Poeſien, zu welchen ſie gewöhnlich gebraucht wurde, ihre Weichheit weit verzeihlicher machen. Wenn man aber nach den Fragmenten urtheilen will, die uns noch übrig ſind, ſo

findet man gerade das Gegentheil. Die Musik zu den provenzalischen Canzonen, nicht allein in dem Beyspiel, welches oben aus dem Franco angeführt worden, sondern auch zu den Versen des Theobald, Graf zu Champagne, und in vielen andern, die ich gesehen und untersucht habe, ist so einfach und armselig, daß gewiß niemand an ihr die Fehler bemerken wird, welche Johannes Sarisberiensis der Kirchenmusik vorwirft. Keine üppigen Modulationen, keinen Ueberfluß an kleinen Noten sondern Mässigkeit und Sparsamkeit, und genaues Verhältniß zwischen den Worten und Tönen, so daß auf jede Sylbe nicht mehr als eine einzige Note kömmt. Dieser Unterschied zwischen der geistlichen und weltlichen Musik muß nach meiner Meynung aus der Gewohnheit entstanden seyn, in der Kirche mit mehreren Stimmen zu singen. Da jede Stimme auf ihre eigene Art sang, so konnte diese Musik leichter in Verwirrung und Mißbrauch ausarten, an statt daß die weltlichen Canzonen, als wahre Kinder des Instinkts und der Empfindung, meistens nur mit einer einzigen Stimme gesungen wurden, folglich ihre ursprüngliche Einfachheit länger erhalten konnten. Ich sage länger und nicht immer; denn kaum war der Contrapunkt bekannt geworden, als die provenzalische Musik ebenfalls von den gewöhnlichen Ausschweifungen angesteckt wurde [56].

56) Da die Wahrheit der Freundschaft vorgehen muß, eben so wie öffentliche den Privatangelegenheiten vorgezogen werden müssen, so hält mich auch die aufrichtige Zuneigung, welche ich für den Herrn Abt Andres habe, und

Die Menestrels, welche Italien durchstreiften, waren dem Volke unter den Namen *homini di*

die gerechte Achtung seiner Talente nicht ab, ihm auf das zu antworten, was er S. 48. des zweyten Theils seines schon angeführten Werks über mich zu schreiben beliebt hat. Er macht mir zweyerley Beschuldigungen, nemlich, daß ich seine Gründe nicht genug gelesen und erwogen, und so dann Meynungen behauptet habe, die nicht genug gegründet sind. Ich will diese beyden Punkte kürzlich durchgehen, und den gelehrten Verfasser um Vergebung bitten, daß ich mich auf seine eigene Veranlassung weiter auf sein Lieblingssystem, welches der provenzalischen Poesie einen arabischen Ursprung geben will, einlasse, als ich selbst gewollt habe. Und weil mich der Herr Abt beschuldigt, daß ich seine Gründe nicht aufmerksam gelesen hätte, so will ich sie jetzt von neuem lesen, und sie mit einigen nöthigen Anmerkungen dem Publikum vor Augen legen. So wie sie sich im zwölften Kapitel des ersten Theils nach der Ausgabe von Parma S. 299—315. finden, zerfallen sie in sechs Abtheilungen.

1) *Die häufigen Beyspiele, daß die Provenzalen arabische Dichtungen vor Augen hatten, und die seltene oder bessere, die gänzliche Unbekanntschaft mit den Griechen und Lateinern, geben Grund zu glauben, daß von ihnen vielmehr die Araber als die Alten nachgeahmt worden sind.* Diese Behauptung kann sicher durch nichts bewiesen werden. Nicht ein, sondern mehreremale findet man in den provenzalischen Gedichten der alten Geschichte und der griechischen Mythologie Erwähnung. Der Name Alexander der Grosse findet sich, nach eigenem Geständniß des Herrn Abts, beym *Rambaldo Vacheiras*, *Anselmo Faidit* und *Elia Cairels*. *Vacheiras* nennt noch überdieß den Piramus und die *Thisbe*, *Bernard von Ventadour* Achills Lanze, und *Theobald*, König von Navarra, die Echo und den Narciß. Hingegen findet man nicht die mindeste Kenntniß, keine Anspielung, auch nicht den entferntesten Wink von Gebräuchen, Namen, Geschichte, oder was man sonst will, der Araber. Das angeführte Argument beweißt also

corte (Hofleute) oder *ciarlatani* bekannt, eine Benennung, welche nicht von dem Worte *circulus*

entweder gar nichts, oder mehr für die Griechen und Lateiner, als für die Araber.

2) Die Araber kannten keine andern Poesien, als verliebte, encomiastische, satyrische oder didascalische. Millot unterscheidet alle provenzalische Gedichte gleichfalls in galante, historische, satyrische und didaktische. Folglich ꝛc. Mit dieser schönen Logik könnte man die Poesie der Provenzalen eben so gut von den Lateinern, Griechen, Celten, Persern, Chinesen herleiten, als von den Arabern, weil sich die angeführte Eintheilung auf sehr allgemeine Beziehungen gründet, es folglich klar ist, daß die lateinischen, griechischen, celtischen, persischen und chinesischen Gedichte in verliebte, encomiastische, satyrische und didascalische eingetheilt werden, und gegen die Provenzalen mit eben so viel Richtigkeit angeführt werden können, als der Herr Abt die arabische Eintheilung gegen sie anführt.

3) Die Araber hatten einige poetische Dialogen, welche von einigen dramatische Gedichte genannt wurden. Von den Provenzalen sagt Millot, haben Nostradamus und einige andere Kenner des Drama angemerkt, daß sie sich in ihren Poesien ebenfalls des Dialogs bedient haben. Also ꝛc. Aber diese poetischen Dialogen findet man fast bey allen Nationen der Erde, welche die Poesie ausgeübt haben. Die Existenz derselben bey den Arabern kann also kein ausschliessender Grund für den Einfluß der Araber auf die Provenzalen seyn.

4) Die Wettstreite sind berühmt, welche bey den Provenzalen so gewöhnlich waren; aber ähnliche Spiele des Geistes und poetische Wettstreite waren bey den Arabern sehr im Gebrauch. Folglich ꝛc. Aber die poetischen Wettstreite waren auch bey vielen andern Nationen gebräuchlich. Um nicht unnöthigerweise in eine allzu gelehrte Untersuchung zu gerathen, führe ich nur an, daß ähnliche poetische und musikalische Wettspiele bey den Griechen, bey den irländischen Barden,

oder *carola*, sondern wie Muratori richtig bemerkt, von dem Worte *ciarle*, in welches die Italiäner

bey den alten Galliern, so wie auch bey schottländischen Bergbewohnern eingeführt waren. Bey den letztern dauerten sie die längste Zeit. Brown erzehlt im achten Abschnitt seines Werks über die Poesie und Musik nach ihrem Ursprung, ihrer Vereinigung, Gewalt, Wachsthum, Trennung und Verderbniß, (S. 251. nach der Eschenburgischen Uebersetzung) daß gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts John Glaß und John Macdonald, Barden von Profession, welche in den Häusern zweyer hochschottländischen Anführer wohnten, und sehr verehrt wurden, funfzig Meilen weit reißten, und ihrer Abrede gemäß in Lochabar blieben, um ihren eigenen Ruhm und die Ehre ihrer Helden bey einer öffentlichen Gelegenheit durch einen poetischen und musikalischen Wettstreit zu rächen. Wie kann uns nun der Verfasser versichern, daß eine solche Gewohnheit von den Arabern auf die Provenzalen gekommen sey, und nicht von andern Völkern?

5) Der Bau der provenzalischen Verse hat mit dem Bau der arabischen mehr Aehnlichkeit, als mit dem der griechischen und lateinischen. Die Ursache ist, weil, obgleich die Araber in ihren Versen das Maaß und die Quantität der Sylben beobachten, sie doch einen tiefen und leichten Ton (*la corda grave e leggiera*) verbundene und abgerissene Säze haben, den Sylben einen gewissen Accent geben, und durch Abwechselung der kurzen und langen den Vers harmonischer machen. Also ꝛc. Aber erstlich, wenn die Araber, wie der Herr Abt selbst gesteht, in ihren Versen das Maaß die Quantität der Sylben beobachteten, so wie auch die Griechen und Lateiner thaten, und wenn dieses Maaß und die Quantität den Provenzalen unbekannt war, so kann man ja nicht sagen, daß ihre Verse mehr Aehnlichkeit mit den arabischen, als mit den lateinischen und griechischen hatten. Zweytens, auch angenommen, daß der tiefe und leichte Ton, die verbundenen und abgerissenen Säze, (sind dunkele Ausdrücke, deren Bedeutung man nicht deutlich begreifen kann,) das wirklich bedeuten, wofür sie der Herr Abt ausgiebt, so würde es

das französische Wort *charles* veränderten, hergenommen ist, weil die Trovatoren die Thaten

doch nichts anders sagen, als daß die Araber in ihren Versen auf dem Verstärkungsaccent, das heißt: auf der Höhe und Tiefe der Sylben verweilt, und sie auf verschiedene Weise nach dem Rhythmus verändert haben. Zwey Umstände, die noch nicht verdienen, als Hauptgründe einer charakteristischen Aehnlichkeit angeführt zu werden, weil sie allen Versen und allen Poesien in der Welt gemein waren, sind, und seyn werden. Es ist unmöglich, irgend eine alte oder neue, asiatische, africanische, americanische oder europäische Poesie zu finden, in welcher die Verstärkungsaccente, und der der Natur und Pronunciation der Sprache angemessene Numerus oder Rhythmus nicht anzutreffen seyn sollten.

6) Bey den Arabern beschäftigten sich viele Fürsten mit der Poesie; bey den Provenzalen eben so. Unter den Provenzalen so wie unter den Arabern war die Poesie ein sicheres Mittel, Gunst und Zutritt bey den Großen zu erhalten. Also ꝛc. Aber auch bey vielen andern Nationen thaten viele Fürsten das nemliche. Rhadamanthus, Minos und Thales, die Beherrscher von Creta, übten Poesie und Musik aus. Der atheniensische Gesetzgeber Solon that dasselbe mit besonderm Fleiß. In der Einleitung zur Geschichte von Dännemark von Mallet liest man, daß Ronwald, Herr der orcadischen Inseln, und Regner Lodbrog, König von Dännemark sich mit besonderm Ernst auf diese Kunst legten. In der Sammlung dänischer Poesien, welche bald näher angeführt werden soll, stehen auch Verse von Arold, König von Norwegen. Nicolson in der Einleitung zur historischen Bibliothek von Irland erzehlt, daß Snorro Sturloson, Islands Herr und Gesetzgeber, der größte isländische Dichter gewesen sey. Ossian der Sohn Fingals, Königs von Schottland (wenn ihm die Poesien zugehören, welche unter seinem Namen bekannt sind) ist der berühmteste unter allen Dichtern dieser Nation. Die Yncas von Peru waren in den ersten Zeiten fast alle Dichter und Musiker, und wir haben noch itzt ein Gedicht, welches einer von ihnen verfertigt hat. Fohi der erste, oder einer der ersten Kaiser von China, war Musikus und

Carls des Grossen oft sangen. Und von *ciarle* kam in der Folge *ciarlare*. Die Geschichte jener

Dichter, und hat in beyden Künsten viele Erfindungen gemacht. Also (will ich nach der Logik des Herrn Abt Andres schliessen) hat die provenzalische Poesie einen cretisch-griechisch-orcadisch-dänisch-norwegisch-isländisch-schottisch-peruvianisch-chinesischen Ursprung. Das nemliche muß man auch von der Gunst, Achtung und Aufnahme sagen, welche die Dichter bey den grossen Herrrn aller Völker und aller Zeiten fanden. Eben so ists mit dem besondern Gebrauch der Troubadoren und Giullaren, nicht bloß bey den Arabern und Provenzalen, sondern auch unter verschiedenen Namen und geringen Abänderungen bey vielen andern Völkern beschaffen. Die Griechen nannten sie Rhapsoden, die Scandinavier Runen, die alten Deutschen Minnesänger, und die Peruvianer Amautas. Im ersten Bande der philosophischen und politischen Geschichte von Raynal liest man, daß man in einem alten Codex der indianischen Gesetze und Religion, welcher von den Brachmannen oder Braminen aufs vorsichtigste bewahrt wird, einen Artikel findet, welcher dem König unter andern auch diesen Vorzug gab, verschiedene Truppen solcher Giullaren, oder Poeten, Musiker und Comödianten in seinem Dienste haben zu dürfen. Und was die provenzalischen Giullaren betrifft, so braucht sich der Herr Abt nicht erst in die Länder der Saracenen zu bemühen, um den Ursprung dieser Menschengattung zu finden, sondern kann ihn weit natürlicher und mit geringerer Unbequemlichkeit in Frankreich selbst, in den alten Farcenmachern finden, welche in den verschiedenen Gegenden des Reichs herumzogen, ihre rohen Schauspiele vorstellten, zuerst von den Herren beschützt, nachher aber unter Carl dem Grossen von der weltlichen und geistlichen Obrigkeit ihrer schändlichen und ungesitteten Lebensart wegen verurtheilt wurden. Von diesen Comödianten oder Farcenmachern leiten die meisten vernünftigen Schriftsteller den Ursprnng der provenzalischen Giullaren her, wie man unter andern aus den Betrachtungen über das französische Theater von Ludov. Riccoboni, und in der Abhandlung über die Polizey von Herrn de la Marre sehen kann, auch ist bisher (so viel ich weiß) der Herr Abt

Zeiten ist voll von den besondern Begebenheiten dieser Leute, von der Gunst, welche sie bey den ita-

der erste gewesen, welchem es eingefallen ist, diese Erfindung von der alocadischen Messe, oder aus den Wirthshäusern der arabisch-spanischen Granatä herkommen zu lassen. Aber die Ursache ist sehr begreiflich; die andern Schriftsteller waren keinem System ergeben, und hatten die arabische Nation nicht in ihren besondern litterarischen Schutz genommen.

Dieß sind die Gründe, auf welche der Herr Abt Andres sein grosses Gebäude von arabischem Ursprung der poetischen Künste in Europa erbauen will; Gründe, die aus entfernten Uebereinstimmungen, aus allgemeinen Aehnlichkeiten, aus unpassenden Beziehungen, und aus Verhältnissen, welche auf hundert andere Völker anwendbar, folglich ins besondere für kein Volk gültig sind, hergeleitet worden. Ich weiß nicht, wie wichtig sie für andere seyn mögen; was mich anbetrifft, so kommen sie mir nicht bündiger vor, als für einen Logiker das folgende Argument: Die Maus, der Hahn, der Aal und der Elephant essen, schlafen, bewegen sich und pflanzen sich fort; also gehören die Maus, der Hahn, der Aal und der Elephant zu einerley Gattung.

Da nicht die mindeste Stärke in dem vom Verfasser angeführten einzelnen Beweisen liegt, so würde es unnütz seyn, diese Stärke in der Zusammenstellung derselben suchen zu wollen; weil der ganze Werth eines Raisonnements bloß im Werth der einzelnen Gründe bestehen kann, woraus es zusammengesetzt ist. Ueberdieß sind nicht die einzelnen vermeynten Aehnlichkeiten, welche vom Herrn Abt angeführt sind, sondern auch der Zusammenfluß aller auf andere Völker mit eben so viel, und vielleicht noch mehr Richtigkeit anwendbar, als auf die Araber; denn es ist ausgemacht, daß die Beyspiele der Dichtung, die Eintheilung der Gedichte, die poetischen Dialogen, Wettstreite, der Verstärkungsaccent, die Höhe und Tiefe der Sylben, der Reim, die Liebe zur Poesie, die Geschenke für die Dichter, und der Gebrauch der Giullaren lauter Dinge sind, die zusammen genommen, mehrern europäischen und asiati-

liänischen Herren und Grossen genossen, und von den grossen Geschenken, womit ihre Geschicklichkeit

schen Nationen bekannt waren, wie man dem Herrn Abt zeigen könnte, wenn man anstatt einer Note über diesen Gegenstand (welches aber gewiß der Mühe nicht werth wäre) ein Buch schreiben wollte.

Nachdem die Gründe des Herrn Abt untersucht sind, wollen wir nun auch sehen, was er den meinigen entgegen setzt.

1) Die Eile, mit welcher der Verfasser seinem Werke, dessen Druck schon angefangen war, eine höfliche Widerlegung meiner Meynung beyfügen wollte, hat ihm nicht erlaubt, die von mir angeführten Gründe der Wahrscheinlichkeit aufmerksam zu lesen, und diese Materie genau zu untersuchen. ich habe sie damals mit so viel Aufmerksamkeit gelesen und untersucht, als nur immer nöthig ist, um sie schwach und unzureichend zu finden.

2) Er würde sonst nicht gesagt haben, daß Guido von Arezzo, welcher im eilften Jahrhundert blühte, vor dem berühmten Alpharabi, oder doch wenigstens zu einer Zeit mit ihm gelebt habe, indem dieser im Jahr 343 der Hegira starb, das ist: kurz nach der ersten Hälfte des zehnten Jahrhunderts. Was die frühere Zeit betrifft, so hat der Herr Abt Recht, und ich gebe es zu. Wenn aber Alpharabi nach der ersten Hälfte des zehnten Jahrhunderts starb, und Guido (wie es nicht zu bezweifeln ist) ziemlich weit in eben diesem Jahrhundert geboren wurde, so weit er auch ins eilfte hinein gelebt haben mag, so ist es sehr wahrscheinlich, daß einige Jahre von beyden in eben dem Zeitalter zusammen trafen; dieß ist schon hinreichend, sie in einem Werk im Grossen, welches die Geschichte der Künste und nicht der Künstler beschreibt, und welches weder eine Biographie, noch ein chronologisches System ist, zu Zeitverwandten zu machen. Aber gesetzt auch, daß Guido wenige Jahre nach dem Tode des Alpharabi geboren worden wäre, was hat denn der Herr Abt dadurch für seinen vermeynten arabischen Ursprung der europäischen Musik gewonnen? Sah vielleicht

belohnt wurde. Die Malatesti von Rimini, die Scaliger von Verona, die Ehstensi von Ferrara

Guido die Manuscripte jenes berühmten Musikers? waren sie von Babylon oder von Spanien ins Kloster zu Pomposa gebracht worden? Welcher Mönch verstand die arabische Sprache? Machte man eine Uebersetzung davon? Findet man im Mikrolog die mindeste Spur der arabischen Theorie von der Musik und Poesie? Oder im Traktat des Franco, des Marchetto von Padua, des Prosdocimus von Beldemandis, des Mascardio, und in andern von mir angeführten Autoren jener Zeiten? Der Herr Abt läßt sich hierüber in keine Untersuchung ein; gleichwohl wäre eine solche Entdeckung wie Alexanders Schwerdt gewesen, welches den streitigen Knoten zerhauen hatte, nicht die feine Bemerkung eines kleinen Fehlers, deren einer mehr oder weniger in einer großen Sache nichts thut.

3) Er würde die provenzalische Poesie nicht schwach und mit Süßigkeiten überladen, genannt haben. Ich habe es gesagt, und sage es nach einer wiederholten Untersuchung noch jetzt, daß der Charakter der provenzalischen Poesie hauptsächlich in den verliebten Gegenständen schwach und mit Süßigkeiten überladen war, das heißt: kraftlos, affektirt, voll Spitzfindigkeiten und Dahlereyen. Wenn der Herr Abt daran zweifelt, so werde ich suchen, wenn es auch geschehen mag, es weitläuftiger zu beweisen.

4) Er würde nicht gesagt haben, daß sich unter den beyden Poesien nicht die mindeste Spur von Nachahmung zeige. Ja, ich sage es noch einmal von jener unmittelbaren und innern Nachahmung, welche einerley Ursprung charakterisirt; nicht von jenen allgemeinen Beziehungen, die nichts beweisen, weil sie zu viel beweisen, und auf welche der Herr Abt sein verwegenes Gebäude errichten will.

5) Auch nicht, daß der Gebrauch des Reims den Normännern, Gothen und andern Völkern eben so wohl bekannt war, als den Arabern. Daß der Gebrauch des Reims vielen Nationen bekannt war, kann nur von dem geläugnet werden, der auch läugnen würde, daß

und die Visconti von Mayland beschützten sie vorzüglich. Hingegen wurden sie von der Geistlichkeit

die Sonne in der Mitte des Tages über unserm Horizonte stehe. Daß er besonders den Normännern und Gothen bekannt war, habe ich mit den Zeugnissen des Isaac Vossius in seinem Werke de poematum cantu et viribus rhythmi, des Ritter Temple in seinem Versuch über die Poesie, der zwey berühmten spanischen Gelehrten Sarmiento und Sanchez, des Junius in seinem gothischen Glossario und einiger andern unterstützt. Ich habe nochmals untersucht, was der Herr Abt in seinem ersten und zweyten Band vorbringt, um diese Meynung umzuwerfen, und eine seiner arabischen Dulcinea weit günstigere an ihre Stelle zu setzen, aber ich habe die nemliche Stärke gefunden, wie in vielen andern Forderungen dieser Schönen.

6) Wie kann man beweisen, daß die Normänner und Gothen die Verwebung der Verse, das Verhältniß zwischen den Intervallen und die metrischen Ruhestellen kannten? Wie man es beweisen kann? Aus der innern Natur der Dinge. Die Verwebung der Verse, und das Verhältniß zwischen den Intervallen, und die metrischen Ruhepunkte sind jeder Poesie wesentlich, wie es der Rhythmus und das Zeitmaaß jeder Musik ist, weil sie nichts anders sind, als die verschiedene Verbindung des Tons und der Zeit, welche in jedem Vers nothwendig ist, um sich von der Poesie zu unterscheiden. Es giebt zwey Arten von Poesie; eine metrische, welche sich hauptsächlich mit dem Zeitmaaß beschäftigt, und diese war den Griechen und Lateinern eigen; eine harmonische, auf die Combination des Tones, oder auf die Zahl der Sylben und Accente gegründet, und diese ist uns eigen, war es den Provenzalen, so wie vielen andern alten und neuern Nationen. Wenn daher die Normänner und Gothen eine Poesie hatten, und wenn diese in die harmonische Gattung gehörte, und nicht in die metrische (wie Olaus Wormius in seiner litteratura runica im Anhang zeigt,) so müssen nothwendig ihre Verse eine Verwebung, eine Proportion zwischen den Intervallen und Ruhestellen gehabt haben, die diesen Eigenschaften bey andern Poesien ähnlich, obschon nach der

oft sehr verfolgt; ihre Zusammenkünfte wurden durch häufige Excommunicationen verboten, weil

Pronunciation der eigenen Sprache und so verändert waren, wie das Metrum aller Völker der Erde nothwendig verändert seyn muß. Ein solcher Einwurf im Munde des Herrn Abt Andres, der mit Recht auf den Titel eines philosophischen Kritikers Anspruch macht, nimmt mich in der That Wunder.

7) Wo findet man gothische und normännische Verse? Wo man sie findet? In den celtischen Denkmalen von Mallet, in der Sammlung von scandinavischen Poesien vom Herrn Jacobi, Secretair der Academie der Wissenschaften zu Coppenhagen, in der Sammlung von Biorner unter dem Titel: Nordisea Kempeater, in der des Andr. Wedel zuerst 1591 gedruckt, sodann 1695 mit Zusätzen von Peter Sys, im zweyten Bande des Essai sur la Musique ancienne et moderne von de la Borde, gedruckt zu Paris, 1780. Wo man sie findet? Hier sind sie zur Zufriedenheit des Herrn Abt gefunden. Die folgende Strophe ist die letzte eines langen Liedes von dem schon angeführten Lodbrog, König von Dännemark, in der alten scandinavischen Sprache, die allen nördlichen Völkern, folglich auch den Normännern und Gothen gemein war.

Fyomuz Hinz at Haetta
Heim bioda mer disir
Ther er or Herians Hollo
Heir Odin mer sendar
Gladr man ec Olmet Asum
I Oudvegi drecka
Lifs ero Lidnar stundir
Ljaande skal ec deya.

Der Schottländer Blair hat in seiner Abhandlung über die Poesien des Ossian folgende Uebersetzung davon gegeben. „Mein Muth sagt mir, daß ich sterben muß. Schon laden mich die Gottheiten ein, die Odin zu mir gesendet hat, um mich zu ihm zu führen. Oben an seiner Tafel werde ich sitzen, und in meinem Glücke aus den Hirnschädeln trinken, die er mir darbietet. Die Stunden meines Lebens sind verflossen, ich werde

man entweder fürchtete, daß sie die Menschen durch ihre Zerstreuungen von der nützlichen und heilsamen

mit Lachen sterben.“ Eine Menge andere norwegische, isländische und dänische Lieder findet man in dem angeführten Versuch, alle in der alten scandinavischen Sprache, welche, ich wiederhole es, die allgemeine Mundart des Nordens war, wozu auch die beyden Völker gehörten, von welchen hier die Rede ist. Das von den Gelehrten über den Verfasser dieses oder jenen Gedichts, und über die Zeit, in welcher es geschrieben wurde, gestritten wird, ist kein Beweiß gegen die wirkliche Existenz der gothischen Poesien, so wie die Streitigkeiten über den wahren Verfasser der goldenen Verse des Pythagoras, der Hymnen des Orpheus, der Batrachomyomachia des Homer, und anderer ähnlicher Stücke der griechischen Litteratur kein Beweiß sind, daß sie wirklich nicht existiren, und daß die Batrachomyomachia, die goldenen Verse, und die Hymnen nicht gelesen werden. Der Herr Abt scheint dieß alles zu wissen, er redet S. 88. im zweyten Buche von der Edda, läßt sich in Erklärung des Mechanismus der nördlichen Versification ein, führt selbst Beyspiele und Verse an, und fragt doch hernach, wo man sie findet? Die Frage muß nothwendig in Verwunderung setzen.

8) Wo findet man Nachrichten von der gothischen Poesie, die einige Gewißheit haben? In den Denkmalen der Mythologie und der Poesie der Celten, und in der Einleitung zur Geschichte von Dännemark von Mallet, in der Präfation, welche der deutsche Jesuit Denis seinen in Wien 1772 gedruckten Gedichten vorgesetzt hat, im Saxo Grammaticus, einem wohlbekannten dänischen Geschichtschreiber, in dem Thesaurus der nördlichen Sprache, von Dr. Hicks, in der angelsächsischen Grammatik, und in der mösogothischen des nemlichen Verfassers, in Worms Litteratura runica, in der kritischen Abhandlung über die Geschichte Ossians von Blair, und in vielen andern berühmten Schriftstellern, deren vereinigtes Ansehen wenigstens einige Gewißheit giebt, die weit vorzüglicher ist, als die dürren und zusammengerafften Gründe, womit man die provenzalische Poesie zu einer Tochter der arabischen machen will, wenn es auch nicht jene Ueber-

Traurigkeit abhielten, welche die Religion erfordert, oder weil man jene Gaben in so schlechten

zeugung gewährt, (deren aber auch Materien von dieser Art nicht fähig sind) die nur Demonstrationen bewirken können.

9) Da der Verfasser mit Untersuchungen der neuern Zeiten beschäftigt war, so konnte er sich nicht auf jene dunkele Jahrhunderte einlassen, noch die Geschichte der Musik und Poesie jenes Zeitalters untersuchen. Alles was ich im dritten und vierten Kapitel dieses Bandes, vom Ursprung der geistlichen und weltlichen Musik in Italien gesagt habe, die Untersuchung der Gründe des Herrn Abt, und die Antworten auf seine Kritiken, werden das Publikum in den Stand setzen, zu urtheilen, ob ich mich so viel als nöthig war, in die Materie eingelassen habe oder nicht, oder vielleicht noch mehr, als es die Natur meines Werks erfordert hätte. Ich gestehe indessen gerne, daß, da ich mich nicht für einen Riesen, sondern nur für einen litterarischen Zwerg halte, ich es nicht gewagt habe, mir die mehr als herculische Arbeit aufzuladen, von den Wissenschaften und von der Litteratur eines jeden Zeitalters, eines jeden Clima und einer jeden Nation zu handeln, wie der Herr Abt mit grössern Kräften und mit einer gerechtern Zuversicht gethan hat; ich habe mich an den bescheidenen, aber klugen Rath gehalten, welchen Virgil den Landleuten giebt: laudate ingentia rura, Exiguum colito. Das nemliche Publikum wird auch entscheiden, ob der Herr Abt besser als ich die Geschichte der Musik und Poesie jenes Zeitalters untersucht habe, welcher in einem dicken Buche alles was die Araber angeht, erklären, und uns mit ihrer Litteratur bekannt machen wollte, sich aber doch hernach begnügt, wenn er zur Musik kommt, (eine Kunst, die sie mit so vielem Fleisse ausübten, und welche eine der wissenswürdigsten und vornehmsten Zweige ist, worauf ihre Ehre in den Künsten des Genies beruht) uns statt alles Unterrichts die zwey elenden Nachrichten zu geben, daß Alpharabi und Abulfaragio Anfangsgründe der Musik und eine Sammlung von Tönen geschrieben, und die Spanier und Franzosen einige musikalische Instrumente von den Arabern angenommen haben.

Händen verschwendet glaubte, welche weit nützlicher zum Dienst des Altars gebraucht werden konn-

Auf diese gültigen und entscheidenden Argumente gründet er sodann das grosse System ihres Einflusses auf das übrige Europa, als wenn die Europäer nicht schon lange vorher musikalische Schriften gehabt, und die Spanier und Franzosen ihre musikalischen Instrumente nicht eben sowol von den Griechen, Lateinern und nordischen Völkern bekommen hätten, als von den Arabern. Schlimm für uns, wenn die leichte Begnügsamkeit des Herrn Abt uns der andern, gründlichern Untersuchungen beraubt hat, die er über die Natur der Gamma der Araber, mit der unsrigen verglichen, über die Einrichtung ihrer musikalischen Intervallen, über die Zahl ihrer Consonanzen, über die Mannichfaltigkeit ihrer Tonarten, über den Unterschied und die Theilung ihrer Töne, über die Regeln ihres Gesangs, über die Art ihrer Melodie, ob sie unsern Contrapunkt kannten oder nicht, ob sie sich solcher Tonzeichen wie unsere Noten sind, oder vielmehr der Buchstaben ihres Alphabets bedienten, und über solche wichtige Punkte mehr hätte machen können und sollen, von deren Kenntniß die Stärke oder die Schwäche des von ihm angenommenen Systems abhängt. Dann würde sich gezeigt haben, daß die arabische Musik mehr Aehnlichkeit mit der persischen und orientalischen, als mit der europäischen habe, man würde sie nicht so eilig zur Mutter der provenzalischen gemacht haben, man würde nicht mit so schwachen und unbedeutenden Uebereinstimmungen zufrieden gewesen seyn, man hätte mit mehrerm Grunde die übrigen wiederlegen können, und hätte nicht jenen von Tasso beschriebenen Alcast nachgeahmt, welcher sich dem Godofredo freywillig anbot, den bezauberten Wald zu besuchen, über die Feigheit seiner Vorgänger spottete, und doch bey der ersten Verwirrung in der Dunkelheit und in den Gängen des Gebüsches schimpflich wieder zurückkehrte, ohne etwas ausgerichtet zu haben.

10) **Er hat nicht bemerkt** (wie er deutlich zeigt) **daß die französische Poesie von der provenzalischen verschieden war.** Der Herr Abt wird gebeten, mir die Stellen meines Werks und die Seiten anzuzeigen, wo

ten, oder endlich, weil man sie mit den Histrionen und Mimen vermischt, und sie eben so wie jene

ich deutlich zeige, daß ich diesen Unterschied nicht bemerkt habe.

11) Der einzige von ihm beygebrachte Grund, wodurch er die Verwandtschaft der arabischen und provenzalischen Poesie läugnen will, ist der, daß die furchtsame und kalte Dichtung dieser dem kühnen und feurigen jener nicht gleichförmig ist. Der Herr Abt hat die andern Gründe nicht gesehen, oder nicht sehen wollen, die ausser dem einzigen von ihm angeführten S. 146, 147 und 148 der ersten Ausgabe angeführt sind, und welche auch in der gegenwärtigen wieder nachgelesen werden können. Sie sind aus der verschiedenen Natur beyder Poesien, aus dem Mangel irgend einer Spur von Nachahmung, aus dem Mangel aller Anspielungen auf Gebräuche, Gewohnheiten, Geschichte, Litteratur und Mythologie der Araber, aus dem Umstand, daß gar keine arabische Mitheilung nöthig war, um in Europa die Musik und Poesie entstehen zu lassen, aus der Allgemeinheit der Beziehungen, welche auf viele andere Völker anwendbar sind, und endlich daraus hergeleitet, daß man in der Geschichte der europäischen Litteratur hinlänglichen Grund für die Enstehung der poetischen und musikalischen Kunst findet, ohne zu den Arabern seine Zuflucht nehmen zu müssen. Der einzige von mir angeführte Grund war also nicht die wenige Uebereinstimmung des furchtsamen und kalten der Provenzalen, und des kühnen und feurigen der Araber. Wie kommt es, daß der Herr Abt dieß nicht gesehen hat, da es doch deutlich geschrieben stand?

Und hier endige ich diese Note, oder vielmehr Dissertation, in welche ich mich deswegen eingelassen habe, weil der litterarische Ruhm, welcher dem Herrn Abt Andres mit Recht gebührt (und welchem ich zuerst Recht wiederfahren lasse), mir nicht erlaubte, gleichgültig bey seinen Einwürfen zu bleiben. Uebrigens läugne ich nicht, daß mir alle Streitigkeiten über das eher und hernach, über das eigene und abgeleitete bloß Untersuchungen de lana caprina zu seyn scheinen, und daß dergleichen hypo-

durch öffentliche Gewohnheit ehrlos gemacht hatte. Aber die Fürsten, aufgebracht durch die Geistlichkeit, daß sie die öffentlichen Lustbarkeiten hintertrieben hatten, verurtheilten die Priester bisweilen, den Giullaren ihren Lohn zu bezahlen, welcher Mißbrauch aber, durch ein 1286 zu Ravenna gehaltenes Concilium abgeschaft, und durch strenge Decrete, welche man in der Sammlung des Labbeus nachlesen kann, verboten wurde. Auch die weltlichen Regierungen thaten bisweilen das nemliche. In der Geschichte des Ghirardacci vom Jahr 1288 findet man, daß die Republik Bologna ein Decret ausfertigte, worin den französischen Sängern untersagt wurde, auf öffentlichen Plätzen stehen zu bleiben und zu singen. Die Trovatoren wurden von vielen Italiänern in Mayland, Mantua, Venedig und vorzüglich in Sicilien nachgeahmt, wo die Provenzalen ihre Herrschaft gegründet hatten.

Auch den Provenzalen ahmten viele vornehme, angesehene und gelehrte Italiäner nach, welche in Mayland, Mantua, Venedig und ebenfalls vor-

thetisch-litterarische Wanderungen bald nach Egypten, bald nach Indien, oder Griechenland, Norden, Arabien und nach den atlantischen Völkern, die Sachen genau so lassen, wie sie waren, und nichts als Systemgeist beweisen, der gleich unnütz in den Wissenschaften und in der Metaphysik ist. Wer die glänzende Einbildungskraft des Verfassers der Henriade hätte, könnte solche historische Hypothesenschmiede mit den Astronomen vergleichen, welche die Himmel für dichte Körper halten, und bey jeder Ankunft eines neuen Kometen gezwungen sind, die kristallenen Kugeln zu zerbrechen, um andere zu erschaffen.

Anm. des Verf.

züglich in Sicilien berühmt waren, weil daselbst die Angiovinen herrschten, deren ich hier nicht besonders zu erwähnen brauche, nachdem schon von Crescimbeni, Quadrio, und am beßten von Tiraboschi über diesen Theil der Geschichte so viel Licht verbreitet worden ist. Ich werde bloß eine für den Geist dieses Werks passende Anmerkung machen, welche Italien zur größten Ehre gereicht. Es ist diese: daß die provenzalische Poesie, in ihrem Ursprung arm und von wenig Werth, so lange sie in ihrem Vaterlande war, sich nicht nur allgemein verschönerte, sondern auch mit der beßten lyrischen der Lateiner und Griechen wetteifern konnte, sobald sie unter den italiänischen Himmel verpflanzt wurde. Auch, wenn es wahr ist, daß Petrarch durch das Beyspiel der Provenzalen zur Dichtkunst angefeuert wurde, und die Sammlung seiner Gedichte für etwas vollkommenes in dieser Art von Poesie angesehen werden muß, kann man sagen, daß der von den Provenzalen cultivirte, sodann nach Italien verpflanzte Zweig der Poesie Früchte von einem Wohlgeschmack getragen habe, welche den Alten völlig unbekannt, (was auch die Verehrer des Alterthums, und die Heerden der Philosophie, welche in den Gärten des Epicur geweidet werden, dagegen sagen mögen) und allen vorzuziehen waren, was uns Griechenland und Latien in dieser Gattung hinterlassen hat, in so weit nemlich die Reinigung der Natur mehr werth ist, als ein Gemälde, worin sie zur Sclavin der Sinne gemacht wird, und so weit Begriffe von einer vernünftigen Liebe poeti-

scher und erhabener, als die Begriffe der sinnlichen Liebe sind.

Aber die Ursachen, welche zur Ausbildung der lyrischen Liebesdichtkunst in jenen Zeiten Gelegenheit gaben, waren die berühmten Parlamente der Liebe [57]), die wollüstige Weichlichkeit, welche sich vom päbstlichen Hofe zu Avignon und von andern Städten Frankreichs sehr geschwind über ganz Italien verbreitete, und der Einfluß des Frauenzimmers auf die Werke des Geistes, welche die Erhebung zum lyrisch-heroischen, das eine so grosse Wirkung auf die Gemüther der Griechen that, zurück gehalten haben. Daher kommt es, daß wenn auch Italien im Cino da Pistoja, im Guido Cavalcanti, und im Petrarch seinen Catull, Anacreon und Tibull von einer feinern Art hatte, es doch nie einen Alcäus, Tyrtäus, Pindar und Epimenides hatte und haben konnte. Warum das? Weil ein allgemeines Verderbniß die Flügel des Enthusiasmus und der Tugend beschnitten hatte; weil die Dichtkunst bloß als eine Dienerin des Vergnügens, nie als ein Instrument der Moral oder der Gesetzgebung betrachtet wurde; weil sie, von der Musik ge-

57) Diese Parlamenti d'amore waren die Schulen der damaligen schönen Geister, worin sich die witzigen Köpfe aus Frankreich sowohl als aus Italien versammelten. In diesen Versammlungen wurde vorzüglich die provenzalische Sprache ausgebildet. Die Zeit ihres Flors fällt zwischen 1100 und 1245. in welcher die fünf Berengaren vom arragonischen Stamm die Provence und Catalonien beherrschten, und ihren Hof zum galantesten von ganz Europa gemacht hatten.

trennt, bloß eine vorübergehende und erkünstelte Stärke haben konnte; weil man aus der Vereinigung dieser beyden Künste den Vortheil nicht zu ziehen wußte, welcher sich leicht zum Besten der Religion daraus hätte ziehen lassen: denn die Kirchenceremonien nebst der halbbarbarischen Musik, welche damals herrschte, in einer dem Volke unbekannten Sprache, wodurch Nationalpoesie und mit ihr eine der ergiebigsten Quellen des poetisch Erhabenen verloren gieng, konnten keinen religiösen Enthusiasmus erregen; weil die Regierungen nicht daran dachten, dem Geschäft des Dichters und Musikers jene Wichtigkeit beyzulegen, welche ihm die Griechen beylegten, so daß statt eines Stesichorus und Terpanders, welche ehedem Gesetzgeber und Anführer der Nationen waren, in den barbarischen Jahrhunderten Mönche und Fratres untergeschoben wurden, welche das Volk nach ihrem Gefallen zusammen beriefen, Krieg und Frieden beschlossen, sich an die Spitzen der Armeen stellten, und nicht selten die Seele der öffentlichen Geschäfte waren; weil endlich das lyrisch-heroische die Vollkommenheit, deren es fähig ist, nicht anders erhalten konnte, als wenn es als ein Gegenstand des Interesse und des allgemeinen Enthusiasmus betrachtet worden wäre, und die damaligen italiänischen Dichter weder das eine noch das andere erregen konnten, theils weil ihre Sprache zu schwach und matt war, als daß sie zu der Erhabenheit der Griechen und Orientaler brauchbar gewesen wäre, theils auch, weil ihre Nation allzugetheilt war, als daß sich der

Geist des Patriotismus lebhaft entzünden konnte, und durch innere Uneinigkeiten und die unruhige Politik gewisser Höfe allzusehr beunruhigt, als daß jenes allgemeine Interesse hätte entstehen können, welches stets die Triebfeder grosser Handlungen war. Wenn daher irgend ein Pindar auf dem Markt zu Florenz erschienen wäre, mit der Absicht die Guelfen und Ghibellinen durch eine Ode mit einander auszusöhnen, oder wenn ein Orpheus mit der Lyre in der Hand gekommen wäre, um in den Bewohnern des neuern Roms die erloschenen Ideen von Freyheit und Ehre wieder anzuzünden, so würde der erste die Rolle eines Marktschreyers, oder eines Giullaren auf dem Markte gespielt, und der zweyte Gefahr gelaufen haben, noch einmal, obgleich nicht von Bacchantinnen, umgebracht zu werden.

Wir werden also der Hofnung entsagen müssen, in jenen Zeiten die Vereinigung der Musik und Poesie zu dem grossen Zweck der Gesetzgebung und Politik zu finden, und wollen uns begnügen, die verschiedenen Gestalten zu untersuchen, welche sie durch Umstände, durch Wollust und Sitten erhalten hat. So wie die italiänische Sprache herangewachsen war, nahm auch der Gebrauch zu, Musik und Poesie durch das geheime Band, welches die eine an alle andere schönen Künste bindet, bisweilen mit einander zu vereinigen. Derselbe Instinkt, welcher den Menschen anreizte, die Fröhlichkeit seines Geistes durch besondere Bewegungen des Körpers auszudrücken, woraus der Tanz entsprang, reizte ihn auch an, die eigenen Bewegungen mit gewissen

besondern Inflexionen der Stimme zu begleiten, woraus der Gesang entstand. Diese hinreissende und unnennbare Sympathie, welche in der Gegenwart eines liebenswürdigen Gegenstandes tausend verschiedene Bewegungen hervorbringt, eben diese Sympathie entflammt die Einbildungskraft, und reizt sie sodann an, ihre Empfindungen mit harmonischen und angenehmen Versen zu bezeichnen. Fröhlichkeit und Liebe mußten also als Zwillingsschwestern der physischen Fühlbarkeit die ersten Veranlassungen zur Vereinigung dieser angenehmen Künste seyn. Die ältesten musikalischen Werke in der Muttersprache, deren Andenken sich noch in Italien erhalten hat, waren daher nach dem Minturno, Crescimbeni und Quadrio die Ballaten und Intonaten oder Canzonetten, welche die Liebhaber anstimmten, um den geliebten Damen ihre Leidenschaften zu zeigen. Wir haben ein Beyspiel aus dem Anfang des dreyzehnten Jahrhunderts an dem berühmten Kaiser Friedrich dem Zweyten, der ein grosser Beschützer der Dichter und Musiker war, und sie aus allen Enden der Welt kommen ließ, um seinen Hof zu schmücken, der sich auch nicht schämte, in einer von sicilianischen Ausdrücken noch nicht gereinigten Sprache zu dichten, und seine Gedichte theils von andern singen zu lassen, theils selbst zu singen. Hier sind die ersten Verse aus einer seiner Canzonen, welche Allatius öffentlich bekannt gemacht hat:

Poichè ti piace, Amore,
Ch'eo deggia trovare

Faronde mia possanza
Ch'eo vegna a compimento,
Dato haggio lo mio cuore
In voi, Madonna, amare [5]).

58) Ein neuer Schriftsteller, den ich nicht nenne, macht mir über diese Stelle einige Vorwürfe, deren keiner gegründet ist. 1) Im 2ten Band eines seiner Werke S. 307. wirft er mir vor, ich habe vorgegeben, daß Friedrich der Zweyte seine Liebe zur Poesie und die Beschützung der Dichter vom Grafen von Provence angenommen habe. Aber ich bitte mir zu sagen, in welchem Theil meines Buchs er diese Behauptung gefunden hat? In welchem Buch, in welchem Kapitel, auf welcher Seite und in welcher Reihe habe ich gesagt, daß Friedrich seine Liebe zur Poesie und die Beschützung der Dichter vom Grafen von Toulouse angenommen habe? 2) S. 308. des nemlichen Bandes, nachdem gesagt ist, daß bey den Freudensbezeugungen des Volks über den Sieg bey Cortenova, welchen Friedrich im Jahr 1239 erhielt, auch Cymbeln, Citharn und andere musikalische Instrumente gewesen sind, wirft er mir meine Unwissenheit vor als wenn ich gleichsam gesagt hätte, die Instrumentalmusik sey erst damals in Italien bekannt geworden, als sich Friedrich und Raymondo von Toulouse daselbst befand, um die provenzalischen Menestrels zu hören. Aber mit welchem Recht kann er diese Beschuldigung mir machen, der ich die Instrumentalmusik in Italien schon seit der Zeit der Gräfin Mathildis eingeführt finde, nemlich mehr als ein Jahrhundert vor der Battaille bey Cortenova, der ich seit jener Zeit von Pauken, Cytharn, Stivis und Lyren rede, und S. 150. der ersten Ausgabe zur Bestätigung einen Vers von dem alten Mönch Donnizo anführe, der das Leben dieser berühmten Prinzessin geschrieben hat? 3) S. 307. werde ich verurtheilt, weil ich behauptet habe, daß Friedrich der Zweyte ein grosser Gönner der Dichter und Musiker gewesen sey, und sie von allen Orten habe kommen lassen, um seinen Hof glänzend und angenehm zu machen, und um mich zu wiederlegen, führt er das Ansehen des Mönchs Gottfried recht siegprangend an, welcher erzehlt, Friedrich habe die Fürsten zu bereden gesucht, die Bänkelsänger

Von den Ballaten oder Tanzliedern ist indessen zu bemerken, daß sie dem ersten Anscheine nach in Italien keinen so natürlichen und philosophischen Ursprung hatten, weil man aus den noch vorhandenen Beyspielen deutlich sehen kann, daß sie mehr Nachahmung, als ein freyer Erguß des Talents waren. Man sieht dieß aus den Namen, welche die ersten Italiäner den Stanzen (Strophen von acht Zeilen) solcher Canzonen gaben, die den provenzalischen ähnlich sind, und aus der wenigen Philosophie, womit man sie den Gegenständen an-

nicht so verschwenderisch zu bereichern, weil er es für eine wahre Thorheit hielt, eine solche Menschengattung mit Schätzen zu überhäufen. Aber wo rede ich denn von Bänkelsängern, welche Friedrich hat kommen lassen? Sollen vielleicht die Dichter und Musiker, womit sein Hof angefüllt war, mit den Bouffons, welche auf öffentlichen Plätzen ihre Possen machten, einerley seyn? Ist es vielleicht nicht wahr, daß dieser Kaiser die Wissenschaften beschützte? Liebte er nicht vorzüglich die Poesie und die Dichter? Errichtete er nicht in Palermo eine Academie, worin ausser den andern Wissenschaften auch die Poesie ausgebildet wurde? Liest man nicht noch jetzt die Verse dieser Academiker unter den Versen alter Dichter von Giunti, und an andern Orten? Und waren solche Academiker, an deren Spitze sich Entius und Manfredi des Kaisers Söhne standen, vielleicht die Bänkelsänger, die Mimen, und die Histrionen, von welchen Gottfried redet? Wird nicht das nemliche von Tiraboschi, Bettinelli, Muratori, Crescimbeni, Quadrio, und so viel ich weiß, von allen gelehrten Italiänern versichert? Hat es nicht der Verfasser selbst S. 306. und an andern Stellen bekräftigt? Was für ein Geist bewegt also diesen Schriftsteller dazu, mich etwas sagen zu lassen, was ich nie habe sagen wollen, und mir sodann einen Proceß zu machen, weil ich etwas gesagt habe, was er selbst einer Menge der glaubwürdigsten Schriftsteller nachgesagt hat? Anm. d. Verf.

gepaßt hat. Als ein Beweis kann die folgende Ballata von Dante Alighieri dienen, welche ich vor andern theils ihres berühmten Verfassers wegen, theils weil sie unter den Gedichten dieser Art einen vorzüglichen Platz behauptet, habe auswählen wollen.

Morte villana, e di pietà nemica
Di dolor Madre antica,
Giudizio incontrastabile gravoso;
Poichè hai dato materia al cor doglioso
Onde io vado pensoso,
Di te biasmar la lingua s' affatica.

E se di grazia ti vuò far mendica,
Convenesi, ch'io dica
Lo tuo fallir d'ogni torto tortoso
Non però che alle genti sia nascoso:
Ma per farne cruccioso,
Chi d'amor per innanzi si nudrica.

Dal seculo hai partita cortesia,
E ciò che'n Donna è da pregiar virtute.
In gaja gioventute
Distratta hai l'amorosa leggiadria.

Più non vò discovrir qual Donna sia;
Che per le proprietà sue cognosciute,
Chi non merta salute
Non speri mai d'aver sua compagnia.

Eine Ballata oder Tanzlied auf eine solche Gelegenheit und eine so tiefe Betrübniß, wie diejenige ist, die ein Liebhaber über den Tod seines geliebten Gegenstandes empfindet, ist der natürlichen Nachahmung eben so zuwieder, als wenn ein Maler gefrorne Flüsse unter der Linie, oder einen Zimmetwald im Norden malen wollte.

Nicht lange nachher wurden die Maggiolaten eingeführt, eine Art von Gesang, die nicht bloß in Italien, sondern auch in andern Ländern von Europa gebräuchlich war. Man sang sie in den ersten Tagen des Maymonats, eine Zeit, in welcher zur Feyer des wiederkommenden Frühlings die Liebhaber gewohnt waren, unter die Fenster ihrer Geliebten ein kleines Bäumchen mit frischem Laub und mit Blumenkränzen von allerley Farben geschmückt, zu pflanzen; um diese Bäumchen versammelten sich sodann verschiedene Jünglinge, tanzten und sprangen auf eine angenehme Weise rings herum, und sangen gewisse Poesien dazu, welche ihren Namen von diesem Umstand erhielten. Hierauf folgten die so genannten Carnascioleschi (Carnevalslieder) welche zur Zeit des Carnevals auf glänzenden Maskeraden gesungen wurden, womit sich besonders die florentinische Jugend sehr ergötzte. Lorenzo von Medicis, der Prachtvolle genannt, war die Seele dieser Feste; sie wurden auf prächtigen Triumphwagen vorgestellt, durch die Strassen von Florenz geführt, vom Volke allgemein beklatscht, und enthielten meistens witzige Allegorien und Anspielungen auf Liebesbegebenheiten. Bisweilen wählte man Gegenstände aus dem Petrarch dazu, und sang die Sonette und Canzonen dieses Dichters nach einer musikalischen Composition, so wie man jetzt die Arien des Metastasio singt. Bisweilen wurden auch besondere Poesien dazu verfertigt, wie man aus einer Sammlung von zwey Bänden sehen kann, die noch jetzt vorhanden ist. Die Musik dazu machte

unter andern ein gewisser Arrigo Tedeschi, von welchem uns noch einige kleine Lieder mit Noten für drey Stimmen übrig sind. In der Folge erschienen die Madrigalen. Die ersten Proben dieser Dichtungsart haben wir von Lemmo aus Pistoja, die von einem Componisten mit Namen Casella, dessen Dante Erwähnung thut, in Musik gesetzt sind; sodann in vielen Madrigalessen, (ein großes Madrigal) Balladen, Villanellen, Serenaten, neapolitonischen und sicilianischen Villotten, und andern Werken dieser Art, die in ganz Italien gesungen, und von berühmten Frauenzimmern in Musik gesetzt wurden, welche mit den größten Componisten wetteifern konnten. Die Agazzari aus Rom, die Maina, die Perego und Archinta aus Mailand, die Baglioncella aus Perugia, die Rata und Orsini Vizzani aus Bologna, die Eufemia und Bellamano aus Neapel, ohne vieler andern zu gedenken, verfertigten ebenfalls solche Compositionen, die fast allgemein in den feinsten und angesehensten Gesellschaften gesungen wurden. Auch die Vilotten waren sehr im Gebrauch, von welchen ich hier als eine Probe einige Strophen anführe, damit der Leser die allmähligen Fortschritte der musikalischen Poesie desto besser übersehe.

Trinke got è Malvasia:
Mi non trinker altro vin.
Ch'altro vin ſtar piſinin,
Si mi far doler la panza.
Fa venir il mio voltin
Di color di melaranza.
Volontier mi ſta far danza
Liſte trinke Romania.

N

Trinke got è Malvasia,
Mi non trinker altro vin.
Mi levar da mezza notte
Quand' è il dì de San Martin:
Vo spinar tutte le botte:
Mi vuol biber da mattin.
Vin è car, il mio cusin.
Si mi fà ballar per via.
Trinke got è Malvasia.

Im funfzehenten Jahrhundert erschien am italiänischen Horizont die Morgenröthe des bessern italiänischen Geschmacks, ein neuer Stral von einem Volke, welches sonst gewohnt war, Künste und Wissenschaften zu vernichten, anstatt daß sie andere Völker ausbilden. Der unwissende, folglich auch grausame Muselmann kam aus den Hölen des Caucasus hervor, durchstrich wie ein Wirbelwind ganz Asien, kehrte zuletzt seine siegreichen Fahnen gegen Constantinopel, die Hauptstadt eines weitläuftigen Reichs, welches durch Luxus und Weichlichkeit entnervt, und in den lächerlichsten Aberglauben versunken war. Ganz Griechenland war nur ein kleiner Theil seiner unermeßlichen Eroberungen; die friedlichen Anhänger der Wissenschaften, welche dieses den Musen so liebe Land bewohnten, zogen sich daher nach Italien, und brachten die schätzbaren Ueberbleibsel der griechischen Litteratur mit sich dahin. Die Glückseligkeit, welche eine Tochter des Friedens und des Ueberflusses ist, das Verlangen nach jeder Art von Ehre, allen Nationen eigen, welche die Freiheit gekannt haben, und jenes geheime Bedürfniß, welches in friedlichen Regierungen den Geist zur Erfindung neuer Vergnü-

gungen anspornt, hatte die Italiäner zur Wiederauf-lebung der Wissenschaften schon vorbereitet. Die Griechen beschleunigten sie durch die Bekanntmachung ihrer alten Handschriften und durch die Entdeckung anderer, welche bisher in Bibliotheken mit Staub bedeckt waren. Die zur Musik gehörigen Werke von Martianus Capella, Boethius, Ptolemäus, Aristoxenus, Aristides, Quintilianus, Aristoteles, Alypius, Gaudentius, Nicomachus, Bacchius und Plutarch wurden gelesen, abgeschrieben, verbessert, und einige derselben erklärt und übersetzt von Gogavinus, Carl Valgulio, Georg Valla, Francesco Burana, nebst andern Italiänern. Diese wurden nachher im siebenzehenten Jahrhundert jenseits der Alpen von sehr gelehrten Männern nachgeahmt und weit übertroffen.

Ein noch helleres Licht verbreiteten hierauf die musikalischen und poetischen Academien, welche bloß zur Ausbildung beyder Künste errichtet wurden. Franchinus Gafor aus Lodi mit drey andern Fremden, dem Bernard Lycart, Giovanni Tintore und Willh. Garner wurden vom König Ferdinand zu Neapel berufen, der ein grosser Beschützer der Wissenschaften und der Gelehrten war. Diese errichteten daselbst eine musikalische Academie, welche mit der Zeit die Pflanzschule der größten Genien wurde, die Italien in dieser Art gehabt hat. Siena hatte die Gesellschaft der Rozzi, welche den Fortschritten des italiänischen Theaters, und durch die mit Gesang und Klang begleiteten Intermezzi, welche sie unter ihre Färcen und Comödien mischten, auch der

Musik stets nützlich waren. Bey einigen habe ich gesehen, daß im Anfang eines jeden Akts eine Stanze vorkam, deren Inhalt vom Inhalt der Farce ganz verschieden war, die aber mit Begleitung einer Lyra von einer bloß zu dieser Absicht bestimmten Person, welcher man den Namen Orpheus gab, gesungen wurde. Gegen die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts wurden die Philarmonici zu Verona berühmt. Diese Gesellschaft wurde von Alberto Lavezzola bloß zum beßten der Musik gestiftet, wie man unter andern aus dem sonderbaren Gesetze sehen kann, welches die Academiker nöthigte, bisweilen öffentlich mit Begleitung der Lyra zu singen. Auch in Mailand, Bologna und anderwärts wurden Lehrstühle für die theoretische Musik errichtet; man fieng daher an, über die Grundsätze derselben zu schreiben. Dieß thaten unter andern der schon angeführte Gasor, Valgulius, Ludov. Zacconi, Alessandro Canovio, Francesco Caza, Pietro Aron, Nicolo Burzio, Giovanni Spatario, Francesco Bocchi, der ältere Doni, Barocci, Artusi, Bottrigari aus Bologna, und noch viele andere, vorzüglich aber Zarlino di Chieggia, der ein vortreflicher Schriftsteller war, und durch seine Istituzioni armoniche ein Hauptlehrer der praktischen Musik wurde.

Nichtsdestoweniger hatte Italien in jenen Zeiten bey andern Nationen den grossen Ruhm noch nicht erreicht, den es seiner Musik wegen im vorigen und gegenwärtigen Jahrhundert erhielt; denn die ausländischen Höfe, und selbst die italiänischen Für-

sten suchten mit grossem Eifer, und mit grossen Kosten fremde Musiker und Sänger in ihre Dienste zu bekommen. Wenn meine Behauptung den Ohren einiger von Vorurtheilen eingenommenen Italiäner, welche glauben, in alten Zeiten Schiedsrichter des Geschmacks in musikalischen Dingen gewesen zu seyn, etwas rauh und hart klingen sollte, so können sie das unwidersprechliche Zeugniß der Geschichte darüber einholen. Ich könnte den Phil. von Comines anführen, welcher es sagt, ich könnte den Abt Du Bos hinzusetzen, welcher es recht absichtlich beweißt, beydes Männer von grossem Ruf und von guter Kritik; da sie aber eben so wie ich Fremde sind, so sollen sie nicht über Italien urtheilen; denn die Schwachheit der Menschen ist so groß, und die Italiäner sind ihr eben so sehr, wenn nicht noch mehr als andere Völker unterworfen, daß sie von einem jeden, der im Vaterland und in der Sprache von ihnen verschieden ist, glauben, er müsse durch Haß oder Unwissenheit verblendet seyn, so bald er nicht nach ihrem Willen redet. In diesen Fehler wird der berühmte Luigi Guicciardini, der Enkel des Francesco, nicht verfallen; ich kann daher nicht umhin zum Beweis meines Vorhabens eine lange Stelle anzuführen. Sie steht in seiner Beschreibung der Niederlande, welche 1567 zu Antwerpen gedruckt ist. Dieß sind (sagt er von den Niederländern) die wahren Meister der Musik, die sie wieder hergestellt und zur Vollkommenheit gebracht haben, weil sie ihnen so eigen und natürlich ist, daß Mannspersonen und Frauenzimmer ganz von selbst auf die angenehmste Art eine

Melodie nach dem Takt singen können. Sie durften daher nur wenige Kunst mit diesem angebohrnen Talent verbinden, um mit der Stimme und auf allen Instrumenten das zu leisten, was man sieht und hört, und an den Höfen aller christlichen Fürsten finden kann. Aus dieser Nation waren (um nur aus den neuesten Zeiten einige anzuführen) Giov. Tintore aus Nivelle, dessen schon oben bey seinem Landguth erwähnt ist, Josquin de Pres, Obrecht, Ockegem, Ricciafort, Adrian Willaert, Joh. Mouton, Verdelot, Gombert, Clemens non Papa, und Cornelius Canis, welche alle schon verstorben sind; jezt leben aber noch Cypriano di Rore, Gian le Ceik, Phil. de Monte, Orlando di Lasso, Mancicourt, Bassi, Jusquino Basten, Christian Holland, Giaches di Waer, Bonmarche, Severino Cornetto, Pierre de Hot, Gherardo di Tornout, Huberto Waelrant, Giachetto di Berckem, nahe bey Antwerpen, und viele andere, die alle berühmte Meister in der Musik, und mit Ehren und Titeln in der Welt umher zerstreut sind. Und daß unter den fremden Höfen auch die italiänischen zu verstehen sind, läßt sich daraus erweisen, daß viele von diesen Niederländern, welche der Geschichtschreiber nennt, nämlich Orlando di Lasso, Crequillon, Ockegem, Cortois, Clemens non Papa, Cypriano genannt der Göttliche, 59) und andere, sich wirklich lange Zeit in

59) Die Italiäner jenes Jahrhunderts gaben aus Pedanterey, oder um den Alten nachzuahmen, vielen Schriftstellern den Titel göttlich. Man sagte der göttliche Dan-

Italien an den Höfen der Fürsten aufgehalten haben, und ein so grosses Ansehen dißseits der Alpen erwarben, vorzüglich aber in der Vervollkommung des Contrapunkts, daß ihr Nationalgeschmack in die italiänische Musik überging.

Der grosse Muratori wird wohl ebenfalls für keinen Feind des italiänischen Ruhms gehalten werden. Dieser spricht von Leonello von Este, Herzog von Ferrara, welcher seinem Vater Niccola dem dritten im Jahr 1441 nachfolgte, und erzehlt, daß er die Sänger aus Frankreich kommen ließ; [60]) auch findet man die schönsten Madrigalen von einigen dieser Franzosen, welche damals in Italien blieben, von Girolamo della Casa aus Udina gesammelt, und in dessen seltenem Buche unter dem Titel: Il vero modo di diminuire con tutte le sorti di stromenti, als Muster zur Nachahmung empfohlen.

Morigi ist ebenfalls ein Italiäner, und für den Ruhm seines Vaterlandes intereßirt; man sehe aber folgende Worte, die aus seinem bekannten Buche vom Mayländischen Adel genommen sind, worinn er von Galeazzo Sforza, Herzog zu Mayland, welcher 1470 lebte, redet. Dieser seltene Fürst hielt dreissig Musiker, die alle Ausländer und alle ausgesucht

te, der göttliche Petrarch, der göttliche Raphael, der göttliche Ariost, und sogar der göttliche Aretino. Die Göttlichkeit gebührte dem letztern mit eben dem Recht, als sie die Egyptier den Katzen, Schlangen und andern aus dem Schlamm des Nils entstandenen Insecten gaben. Anm. des Verf.

60) s. Script. rer. ital. Tom. 20. Annales Estenses pag. 456.

waren. Er bezahlte sie sehr gut, und dem Capellmeister mit Namen Cordovero gab er monatlich hundert Thaler, (welches jezt mehr als zweyhundert seyn würden,) weil er ein großer Liebhaber der Musik, und ein guter Kenner derselben war.[61]) Dieses Zeugniß wird vom Abt du Bos fälschlich dem berühmten Corio zugeschrieben.

Nicht bloß Niederländer und Franzosen wurden von den italiänischen Höfen begierig gesucht, sondern auch Spanier, welche sich in Rom bey den Päbsten einen grossen Ruhm erwarben, und in der päbstlichen Capelle, weil die Sopranisten derselben bis zu den Zeiten des Girolamo Rosini aus Perugia lauter Spanier gewesen waren, wie der Italiäner Andrea da Bolsena[62]) erzählt, viel Ansehen hatten. Die Vortheile, welche sie der praktischen und theoretischen Musik verschaften, sind so ansehnlich, daß ich unrecht gegen die Wissenschaften, gegen die Geschichte und gegen mein Vaterland handeln würde, wenn ich sie übergehen wollte. Bartolomeo Ramos Pereira oder Pereia, welcher im Jahr 1482 von Salamanca weggerufen wurde, um das von Niccolo V., kurz vorher errichtete musikalische Chatheder zu Bologna zu besteigen, wird stets von der Nachwelt unter die größten Erfinder gezählt werden. Er hatte den Muth die Irrthümer des Guido von Arezzo vor den Augen Italiens aufzudecken, und die Schwäche seines Systems, nebst

61) Lib. 6. cap. 36.

62) Osservazioni per ben regolar il canto nella Capella Pontificia, pag. 189.

dem Mangel an Zusammenhang desselben zu zeigen. Die Temperatur, welche er in seinem selten gewordenen Werke von der Musik vorschlägt, und wodurch er mit dem Franchinus Gafor und den andern Anhängern des Guido in grosse Streitigkeiten gerieth, wurde am Ende doch von den geschicktesten Italiänern angenommen. [63]) Der Mönch Pietro d'Uregna, welcher sich ebenfalls gegen das Jahr 1520 in Italien aufhielt, verdient aus der Dunkelheit hervorgezogen zu werden, in welcher er bisher unverdienterweise lag. Wenn der Zusatz einer Note zu dem ut, re, mi, fa, sol, la, des Guido von Arezzo für die Musik von grossem Nutzen ist, und wenn sie eine grosse Erfindung genannt werden kann, welche es werth ist, daß man ein eignes Buch schreibe, um den Urheber derselben zu entdecken, wie im Anfang unsers Jahrhunderts von einem Musiker mit Namen de Nivers geschehen ist; so gebührt eine solche Ehre unstreitig diesem spanischen Geistlichen, weil er der Erfinder derselben war. Diese sowohl dem Publikum, als dem angeführten Schriftsteller, welcher dem Ursprung derselben nachgespürt hat, unbekannte Entdeckung findet sich in dem Compendio del Sistema, welches Uregna verfertigte, und zu Rom im Jahr 1669 in spanischer Sprache drucken ließ. [64]) In-

63) Martini Storia della Musica, Tom. I.

64) Das Werk hat den Titel: Arte nueva della musica inventada per San Gregorio, desconcertada anno 1022 por Guido Aretino, restituida a su primera perfeccion anno 1620. por Fray Pedro de Urena, y reducida a este breve Compendio anno 1644. por J. C. etc. 4to. En Roma por Fabio de Falco 1669. Eine noch frühere

dem man also in Deutschland, Frankreich und Italien vergeblich nachforschte, wem man die Ehre dieser Erfindung schuldig sey, lag der Erfinder durch ein Geschick, welches unserer Nation eigen zu seyn scheint, bestäubt und vergessen in einer Bibliothek. Von Francesco Salinas brauche ich nur wenig zu sagen, denn jedermann, der die musikalische Gelehrsamkeit an der Quelle kennen gelernt hat, weiß es, daß er zu seiner Zeit der erste unter den Theoretikern war, wie die berühmtesten italiänischen Schriftsteller über diese Materien, nämlich Zarlino, Vincenzo Galilei und Giambattista Doni einmüthig gestehen. Tommaso della Vittoria aus Avila gebürtig, trug ebenfalls zum Ruhm der italiänischen Musik ein grosses bey, nicht nur durch die zu seiner Zeit sehr geschätzten Werke, welche 1585 zu Rom gedruckt wurden,[65] sondern auch durch schöne praktische Com-

Ausgabe ist zu Wien 1645 bey Cosmerovius gemacht. Der Verf. des kurzen Auszugs soll Joannes Caramuel von Lobkowitz heissen, unter welchem Namen man auch das Buch im Waltherschen Wörterbuche angezeigt findet. Eine genauere Nachricht vom Inhalte dieses seltenen Buches findet man im Giornale dei Letterati d'Italia dell' anno 1669. in Roma, pag. 124. seqq. und daß der eigentliche Verfasser Uregna ein Professor der Theologie, Cisterciensermönch, auch Bischoff zu Vigevano, einer kleinen Stadt im Mayländischen, gewesen und 1682 gestorben ist, meldet Iac. le Long in der Biblioth. sacra, pag. 667.

65) Der Verfasser wollte zwar sein Werk nicht mit bloßen litterarischen Nachrichten überladen, und hat unstreitig in den meisten Fällen wohlgethan. Allein bey seltenen Werken von beynahe unbekannt gewordenen Verfassern, hätte er eine Ausnahme machen sollen. Man kann hieher die Werke des Vittoria rechnen, von welchen man nirgends, selbst in den vollständigsten Verzeichnissen keine Anzeige findet. Martini, der doch sonst die musikalischen

positionen, worin er ein Nebenbuhler und Gefährte des berühmten Palestrina war, und Theil an der Verbesserung der Kirchenmusik nahm. Christoforo Morales war ihm an Verdienst und vielleicht nicht weniger an Ruhm gleich. Der gelehrte Pat. Martini sagte von ihm: er sey ein Mann von Achtung und grossem Ruhme gewesen.[66]) Ausser den angeführten, welche in die erste Classe gerechnet werden können, waren noch viele andere geschickte Männer in der einen oder andern Gattung disseits der Alpen. Ich führe nur noch einige der berühmtesten in Rom und anderwärts an, Francesco Soto aus Langa, Bartolommeo Escovedo, dessen Salinas mit vielem Lobe gedenkt, Pietro Eredia, welchen Vincenzo Galilei in seinem Fronimo einen braven Componisten nennt, Antonio Calasanz, Francesco Palavera, Antonio di Toro, Pietro Ordognez, Giovanni Sanchez di Tineo, Francesco Bustamante, Michaele Paramatos, Christoval di Oggeda, Tommaso Gomez di Palencia, Giovanni Paredes, Gabriello Galvez, Raffaello di Morra, Silvio di Spagna, Pietro Guerrero, Gabriello der Spanier genannt,

Seltenheiten so ziemlich kannte und selbst besaß, führt doch bloß ein Officium Hebdom. Sanctae, Romae 1585. von ihm an; von seinen theoretischen Werken scheint er aber nichts zu wissen. Aus der Uebereinstimmung des Jahrs 1585 mit dem, welches Arteaga als das Druckjahr der theoretischen Werke des Vittoria angiebt, sollte man vielleicht schließen, daß hier ein Irrthum vorgegangen sey, und daß Vittoria überhaupt nichts theoretisches geschrieben habe.

66) Der Abt Don Saverio Lampillas führt diese Worte in seinem Saggio apologetico della letteratura spagnuola pag. 2. T. 2. aus dem Martini ebenfalls an.

Diego Lorenzo, Francesco di Priora, Diego Vazquez di Cuenca, Bartolommeo vom Arragonischen Hofe, Antonio Carleval, Girolamo di Navarra, Pietro die Montoya, Abraamo della Zerda, und viele andere, deren man noch mehr finden würde, wenn man die italiänischen Schriftsteller jenes Jahrhunderts mit Fleiß durchsuchen wollte. Man kann unter andern den Bolsena, Antimo Liberati, und die Werke des Vincenzo Galilei und des Giambattista Doni nachsehen.

Es war also eine übertriebene Vaterlandsliebe, (die löblichste Uebertreibung übrigens, wenn sie nicht zugleich ungerecht ist,) welche den Ritter Tiraboschi verleitete, da wo er von der Musik spricht, zu sagen: sie habe den Italiänern des sechzehnten Jahrhunderts die Fortschritte zur grössern Vollkommenheit, als sie je vorher gehabt habe, zu danken.[67]) Wenn der berühmte Geschichtschreiber der italiänischen Litteratur, der seiner Nation so viel Ehre macht, die grosse Menge und den Werth der angeführten Ausländer nicht kannte, welche nach Italien kamen, und sich so ruhmwürdig in der Musik auszeichneten, so muß man über seine Nachlässigkeit erstaunen, die gerade in einer Kunst, worauf sich die Italiäner mit Recht etwas einbilden können, weit weniger verzeihlig ist, als sie es in vielen andern, nicht so interessanten Fällen gewesen seyn würde, wobey er sich aber dennoch sehr lange aufhält. Hat er sie aber gekannt, und es nur für besser gehalten, sie mit Still-

67) Storia della letteratura italiana, Tom. 8. p. 200. Edit. di Modena.

schweigen zu übergehen, was andere für beleidigend halten würden, so wüßte ich nicht, was man denjenigen antworten sollte, die ihn einer offenbaren Partheylichkeit beschuldigen wollten. Allein die Spanier, Franzosen und Niederländer, welche sich eines so angesehenen Zeugnisses beraubt sehen, werden sich über ihren Verlust trösten, und sich erinnern, daß viele andere berühmte italiänische Schriftsteller diese Ehre, von welcher hier die Rede ist, zwischen ihnen und den Italiänern auf eine billige Art getheilt haben.[68])

Die Wiederauflebung der theatralischen Poesie, und die Vollkommenheit, welche die zeichnenden Künste erreichten, war eine neue Epoche des Wachsthums der italiänischen Musik. Kaum erschienen die Comödien des Ariost, des Macchiavell, des Cardinal Bibbienna, und die Trauerspiele des Trissino, Rucellai und Giraldi; kaum fieng die Malerey an, unter dem Pinsel des Raphael von Urbino, des Negroni, des Baldassare Peruzzi und anderer, mit den griechischen Originalen zu wetteifern, als sich die italiänischen Fürsten bestrebten, zur Vergrösserung des Glanzes und der Pracht bey ihren Festen, diese drey Künste mit einander zu vereinigen. Alsbald sah man die Musik auf der Bühne erscheinen, wo

68) Man könnte auf den Tiraboschi, der sich stets bemüht, seine Nation auf Kosten der Ausländer zu erheben, jene Verse aus dem Catilina, einer Tragödie eines berühmten neuern Franzosen anwenden:

Le devoir le plus saint, la loi la plus cherie,
C'est d'oublier la loi pour sauver la patrie.

Anm. des Verf.

sie in den Tragödien die Chöre, und in den Comödien die Prologen und Intermezzi, welche eingeschoben wurden, begleitete. Diese Intermezzi waren anfänglich Madrigale, die mit mehrern Stimmen gesungen wurden; ihr Inhalt spielte entweder auf den Inhalt des Stücks an, oder war ganz verschiedener Art. Da sie sich sehr bald vervollkommten, so fieng man an, in den Zeiten öffentlicher Lustbarkeit solche musikalische Handlungen vorzustellen. Besonders verdient ein Stück erwähnt zu werden, theils weil es schön und voll griechischen Geistes ist, theils auch um den Namen eines grossen Beschützers der Musik der Vergessenheit zu entreißen, in welche ihn die italiänischen Kritiker haben verfallen lassen. Dieß ist Giovanni Bardi ein Graf von Vernio, [69]) welcher nach Art der alten Päanen, oder pythischen Nomen, die in Griechenland zur Ehre Apolls gesungen wurden, das oben erwähnte Stück verfertigt hat. Es wurde zu Florenz bey der Vermählungsfeyer des Ferdinand von Medicis mit der Christiana von Lorena vorgestellt, und hatte den Titel: Combattimento d' Appolline col serpente. (Streit des Apollo mit dem Drachen.)

Bey Eröfnung der Scene erscheint ein grosser Wald, in dessen Mitte man die Höle des Drachen gewahr wird. Die nahe stehenden Bäumchen wa-

69) Er war ein besonderer Gönner des Vincenzo Galilei, welcher ihm auch sein Werk della musica antica e moderna nicht nur zugeeignet, sondern ihn auch im Texte selbst durch das ganze Werk hindurch in die Unterredung eingeflochten hat.

ren durch die wiederholten Schläge seines gebogenen Schwanzes abgeschlagen, und rings umher mit Schaum verunreinigt. Aus verschiedenen Theilen des Gebüsches sah man Gesellschaften von Männern und Frauenzimmern auf griechische Art gekleidet, hervorkommen, die, weil sie den Drachen nicht ausser der Höle sahen, sich sicher glaubten, und wechselsweise, unter Begleitung verschiedener Instrumente, die folgenden Verse sangen:

Chor. 1 Ebbra di sangue in quest' oscuro bosco
Giacea pur dianzi la terribel fera,
E l'aria fosca, e nera
Rendea col fiato e col maligno tosco.

Chor. 2. Quì di carne si sfama
Lo spaventoso serpe: in questo loco
Vomita fiamma e fuoco, e fischia, e rugge;
Quì l' erbe e i fior distrugge.
Ma dov' è il fiero mostro?
Forse avrà Giove udito il pianto nostro.

Nach Endigung des Gesangs erschien der Drache vor der Hôle. Die Griechen werden bey Erblikkung desselben von Schrecken ergriffen, fallen auf die Knie, und richten folgendes Gebet in einem klagenden und melancholischen Tone an den Himmel:

Oh sfortunati noi!
Dunque a saziar la fame
Nati sarem di questo mostro infame?
O Padre! o Rè del Cielo!
Volgi pietosi gli occhi
Al infelice Delo,
Che a te sospira, a te piega i ginocchi,

A te dimanda aita, e piagne, e plora;
Muovi lampi, e ſaetta
A far di te vendetta
Contro il moſtro crudel che la divora.

Der Drache kommt beym Geräuſch der Stimmen aus der Höle hervor, wird ſie von weitem gewahr, und ſchießt ihnen mit fürchterlichem Ziſchen entgegen; allein Apoll kam unverſehens vom Himmel hernieder, und fieng einen blutigen Kampf mit ihm an; er währte lange Zeit, weil der Drache bald entfloh, bald die vom Gotte auf ihn abgeſchoſſenen Pfeile mit den Zähnen zerbiß, oder ſie mit ſeinen Hauern vom Rücken losriß, wodurch die Flüſſe mit ſchwarzem Blut gefärbt wurden, bis er endlich getödet vor den Füſſen des Gottes lag. Die entflohenen Griechen kehrten zurück, krönten den Apoll mit Blumenkränzen, und ſtimmten dabey folgendes Danklied an:

O valoroſo Dio!
O Dio chiaro e ſovrano!
Ecco il ſerpente rio
Spoglia giacer della tua invita mano;
Morta è l' orribil fera.
Venite a ſchiera a ſchiera,
Venite: Apollo e Delo
Cantando alzate, o belle Ninfe, al Cielo. 70)

70) Der angegebene Inhalt war das gewöhnliche Thema, welches die Griechen bei dem muſikaliſch-poetiſchen Wettſtreiten der Cithariſten in den pythiſchen Spielen aufgaben. Sie wurden auf der Cinnira oder Cithar, einem uns unbekannt gewordenen Inſtrument welches einer Art von Lyra oder kleinen Harfe glich, ausgeführt. Der harmoniſche Streit enthielt fünf Theile: 1) eine Kriegsmuſik, während welcher ſich Apollo zum Streit rüſtete; 2) die Herausforderung des Drachen zum Streit; 3) den

In den Pastoralen machte die Musik nicht weniger grosse Schritte, und die musikalische Pracht ist bekannt, mit welcher Don Garcia di Toledo Vice-König von Sicilien, das Schäferspiel des Transillo vorstellen ließ; auch ist es bekannt, mit welcher Pracht der Amynt von Tasso mit Zwischenspielen, welche der Dichter besonders dazu einrichtete, und der Jesuit Marotta in Musik setzte, aufs Theater gebracht wurde, so wie auch der Pastor Fido und viele andere, von welchen die Gelehrten weitläuftiger reden. Von den Zwischenspielen und Chören gieng die Musik zur Begleitung irgend einer Scene des Ganzen über, wie wir davon ein Beyspiel an dem Pastorale des Agostino Beccari, das Opfer betitelt, haben. Als dieses Stück gegen das Jahr 1550 in Ferrara gespielt wurde, erschien der Priester mit der Lyre in der Hand, und spielte und sang seine Rolle auf dem Theater. Eben so machte man es im Sfortunato des Argenti, und in der Aretusa des Alberto Lollio, welche beyde an eben dem Hofe vorgestellt wurden.

Dieser allmählige Wachsthum der Musik von Ballaten zu Canzonen, von Canzonen zu Maggiolaten, Carnevalsliedern und Madrigalen; von Madrigalen zu den Chören und Zwischenspielen, und von diesen bis zu den dramatischen Scenen, kann

Streit selbst; 4) den Tod des Drachen Pytho, und die Nachahmung des Zischens des sterbenden Ungeheuers; 5) ein Siegeslied. s. Jul. Pollux im Onomast. In ähnlichen harmonischen Spielen nahm die Verderbniß der griechischen Musik ihren Anfang. Anm. d. Verf.

dem Leser zeigen, durch welche Stufen sie endlich bis zu dem prachtvollen Schauspiel der Oper hinauf gestiegen ist.

Beynahe auf ähnliche Weise wurde auch die Dekoration ausgebildet. Die bey öffentlichen Festen gebräuchlichen Schauspiele für's Auge hatten anfänglich ganz den Charakter ihrer Zeiten. Sie bestanden meistens in verabredeten Ritterzügen, in Feuern, welche auf öffentlichen Plätzen, oder in den Häusern der Privatleute angezündet waren, in Amphitheatern oder errichteten Denkmalen mit Eßwaaren, in Röhren, durch welche Wein auf die Straße gespritzt wurde, in einem lärmenden Trupp maskirter und grotesker Leute, in Trommel-Musik und andern solchen Ergötzlichkeiten, die mehr für den Pöbel, als für Leute von gebildetem und veredeltem Geist waren. Die zwar langsame Ausbildung der Malerey, die Handlung, welche die Künste belebt, und wechselsweise bald von ihnen unterstützt wird, bald sie unterstützt, der Luxus, welcher die Empfindungen vermittelst der Vervielfältigung derselben feiner macht, und die Verbindung, in welcher alle Gegenstände des Geschmacks mit einander stehen, machten endlich den Männern von Genie begreiflich, daß die Imagination der kultivirten Völker eine weniger plumpe Nahrung bedürfe, daß Neuheit und Feinheit die Hauptbestandtheile derselben seyn müssen, daß die Fabel auf der einen und Allegorie auf der andern Seite den Augen eine Menge unbekannter Vergnügen gewähren können, und daß es bloß auf sie ankomme, sich des wahren und erdichteten, der Na-

tur und Kunst beseelter und lebloser Wesen zu bedienen, um dadurch der Phantasie einen neuen Schwung, und der Perspektive eine neue Kraft zu geben. Man erkannte überdieß, daß der Einfluß derselben auf den Geist sehr schwach und vorübergehend war, wenn er nicht durch Hülfe der begleitenden Künste verstärkt wurde, und dieß ist der erste Ursprung jener aus Poesie, Tanz, Musik und Dekoration zusammen gesetzten Schauspiele, welche man schon in den entferntesten Zeiten findet, und welche als eben so viele Versuche des Melodrama angesehen werden können. Es ist meine Schuldigkeit, zur Ehre Italiens zu gestehen, daß man gerade bey dieser Nation die ersten Spuren des guten Geschmacks in dieser Art findet, wie es deutlich erhellen würde, wenn ich ein historisches Gemälde von den erfindungsreichen Feyerlichkeiten anführen wollte, welche an alten italiänischen Höfen bey Gelegenheit öffentlicher Freuden begangen wurden. Da aber dieses meine Absicht nicht ist, so begnüge ich mich mit der Beschreibung eines einzigen, von den vielen dramatischen Versuchen, welcher in der Geschichte der Künste Epoche macht, damals die Bewunderung von ganz Europa auf sich zog, und nicht weniger zur Anreizung als zum Muster anderer Feste diente, die in der Folge an andern Höfen veranstaltet wurden. Das eben erwähnte Schauspiel wurde von Bergonzo Botta, einem Edelmann aus Tortona, gegen das Ende des vierzehnten Jahrhunderts, bey Gelegenheit der Vermählungsfeyer des Galeazzo, Herzogs zu Mayland, mit Isabella von Arragonien, gegeben. Der Geschicht-

schreiber Tristano Calco [71]) redet weitläuftig davon, aus welchem ich bloß diejenigen Umstände nehmen werde, welche ich sowohl zum Unterricht als zum Vergnügen der Leser am zweckmäßigsten finde.

In der Mitte eines prächtigen Saals, mit einer herrlichen Gallerie umgeben, auf welcher eine große Menge verschiedener Instrumentalisten vertheilt waren, sah man eine große Tafel, aber ohne irgend eine Art von Zubereitung. Sobald der Herzog und die Herzogin erschienen, nahm das Fest seinen Anfang, und Jason eröfnete die Scene mit den Argonauten, welche mit einer drohenden Miene unter dem Geräusch einer kriegerischen Sinfonie einherschritten, das berühmte goldene Vlies bey sich führten, welches sie auf der Tafel als ein Geschenk zurückließen, nachdem sie ein Ballet getanzt hatten, das ihre Bewunderung einer so schönen Prinzessin, und des ihres Besitzes so würdigen Prinzen ausdrückte. Hierauf erschien Merkur, welchem drey Quadrillen von Tänzern nachfolgten, und sang eine Art von Recitativ, worin die Erzählung seiner Begebenheit mit dem Apollo, damaligen Hirten des Königs Admet in Thessalien, und die Klugheit enthalten war, mit welcher er diesem das schönste und setteste Kalb von der ganzen Heerde wegstahl, welches er den Neuerwählten zum Geschenk darbot. Nach dem Merkur erschien die Diana, als Jägerin geschmückt und von ihren Nymphen begleitet, welche

71) In Nuptiis Ducum Mediolanensium, welches Werk als ein Anhang hinter dem 22sten Buch seiner Geschichte befindlich ist.

unter dem Klang von Waldinstrumenten auf einer vergoldeten und mit Laub bedeckten Tragbahre einen sehr schönen Hirsch trugen. Indem ihn die Göttin dem Brautpaare zum Geschenk anbot, sagte sie singend, daß dieser Hirsch, der in diese Gestalt verwandelte unvorsichtige Actäon sey, welcher sich aber in seinem Unglück noch glücklich zu preisen habe, daß er, nachdem er aufgehört habe, zu leben, für würdig gehalten werde, einer so weisen und liebenswürdigen Braut dargebracht zu werden. Kaum hatte sich die Diana entfernt, als das ganze Orchester still schwieg, um den süßen Tönen einer Lyra Raum zu machen, welche unter den Fingern des Orpheus die Herzen der Zuhörer mit Bewunderung und Freude erfüllten. Ich beklagte (sagte der thracische Sänger, indem er mitten in die Versammlung trat) auf den Spitzen des Apennins den zu frühen Tod meiner Eurydice. Das Gerücht benachrichtigte mich von der glücklichen Vereinigung zweyer Geliebten, die so würdig sind, für einander zu leben, und mein Herz, das sich seiner vergangenen Freuden erinnerte, hat bey dieser Gelegenheit zum erstenmale wiederum ein Vergnügen gefühlet. Meine Gesänge haben sich verändert, wie mein Geist sich verändert hat. Ich habe Freude über alle Wesen ausgegossen. Eine Heerde von Vögeln hörte mir zu; ich konnte sie ohne den mindesten Widerstand nehmen, und ich biete sie der liebenswürdigsten Prinzessin auf der Welt, seit Eurydice nicht mehr unter den Lebendigen ist, zum Geschenke dar. Dieser Gesang wurde unversehens durch rauschende Töne

unterbrochen. Atalanta und Theseus erschienen auf der Scene, von verschiedenen Jäger-Truppen begleitet, welche mit lebhaften und glänzenden Tänzen eine große Jagd vorstellten, die mit der Erlegung des berühmten Caledonischen Schweins endigte, welches unter wiederholten Triumph-Balletten dem jungen Bräutigam ebenfalls zum Geschenke dargebracht wurde.

Der zweyte Theil des Festes enthielt ein Schauspiel, welches nicht weniger sonderbar war. Von der einen Seite erschien Iris auf einem Wagen, von prächtigen und mannichfaltig gemalten Pfauen gezogen, und von einem Chor mit leichtem durchsichtigen Schleyer bedeckter Nymphen begleitet, welche silberne Becken trugen, die voll der erwähnten Vögel waren. Von der andern Seite sah man Hebe, die Göttin der Jugend, die in kostbaren Flaschen den Nectar brachte, welche sie den Göttern des Olymps einschenkt; ein Chor von arcadischen Schäfern, mit allerley Hülsenfrüchten beladen, nebst der Pomona und dem Vertumnus, welche die wohlschmeckendsten Früchte vertheilten, begleitete sie. Damit einer solchen Pracht nichts fehle, öfnete sich endlich der Fußboden, aus welchem der Schatten des Apicius hervorkam, und singend anzeigte, er sey aus dem Abgrund heraufgestiegen, um die Speisen zu würzen, und das Gastmahl zu verschönern; er wolle den Neuvermählten die von ihm erfundenen Leckerbissen zu kosten geben, wodurch er in den vergangenen Zeiten den Ruhm des feinsten und wollüstigsten Römers erworben habe. Die Geschenke endigten mit einem

großen Tanz der See- und aller lombardischen Flußgötter, welche die ausgesuchtesten Fische trugen, und bey der Darreichung derselben sinnreiche Tänze von verschiedenem Charakter ausführten.

Hierauf folgte eine andere Art von Drama, welches nicht weniger erfindungsreich war. Orpheus erschien aufs neue, und führte den Hymen nebst einer Truppe von Liebesgöttern mit sich. Hinter ihnen waren die Grazien, und in der Mitte derselben die eheliche Treue, welche sie der Prinzessin vorstellten, und zur beständigen Gesellschafterin anboten. Indem die eheliche Treue redete, kamen die Helena, Medea und Cleopatra hervor, um sie zu unterbrechen; eine jede sang die Verirrungen ihrer Leidenschaft, und die Verführungen der Liebe. Jene erzürnt, daß es diese lasterhaften Frauen wagten, die Reinigkeit dieses Tages mit ihren Erzählungen zu entweihen, gab Befehl, sie zu entfernen, worauf die bereitwilligen Liebesgötter in einem heftigen und lebhaften Tanz über sie herfielen, sie mit brennenden Fackeln verfolgten, und ihre Bänder und Schleyer anzündeten, womit sie ihre Köpfe geschmückt hatten. An ihrer Stelle erschienen nunmehro die Lucrezia, Artemisia, Judith, Porcia, Tomyris, Sulpizia und Penelope, und trugen die Krone der Keuschheit in den Händen, welche sie in ihrem Leben erworben hatten. Nachdem sie diese der Prinzessin dargebracht, und einen anständigen und edlen Tanz ausgeführt hatten, kam Bacchus mit vielen Chören von Satyren, Silenen und Aegipanen begleitet, und machte mit einem lebhaften und possierlichen Tanz dem prächtig-

sten und erstaunenswürdigsten Schauspiele, welches Italien nur je gesehen hat, ein Ende.

Ausser dem beschriebenen Feste erschienen nun noch andere Versuche in der musikalischen Oper. Hieher gehört das Drama unter dem Titel: la Conversion di San Paolo, (die Bekehrung Pauli) welches, ich weiß nicht warum, von dem Ritter Planelli unter die weltlichen Stücke gesetzt worden ist.[72]) Es wurde in Rom gegen das Jahr 1480 auf Befehl des Cardinal Riario aufgeführt. Ferner: eine Farce, welche Alfonso, Herzog von Calabrien auf der Capuanischen Vestung im Jahr 1492 vorstellen ließ. Der Verfasser derselben war Jacopo Sannazzaro. In einem chronologischen Verzeichniß aller Schauspiele, welche von 1600 bis 1737 auf den öffentlichen Theatern zu Bologna gegeben worden sind, und welches wir den Mitgliedern der musikalischen Akademie daselbst zu danken haben, wird nach einem Manuscript des berühmten Ulisse Aldrobrandi behauptet, daß man 1564 in dem Pallast des vornehmen Hauses Bentivoglio ein Drama, die Unbeständigkeit des Glücks betitelt, gesungen habe. Allein der Verfasser dieses Büchelchens, welches zwar anonymisch erschien, aber die Arbeit eines gewissen Advokaten, mit Namen Marchiavelli war, der in seinem Vaterlande seiner litterarischen Betrügereyen wegen berühmt ist, hindert uns, viel auf sein Vorgeben zu bauen. Auch der Engländer Brown in seiner Vereinigung der Musik und Poesie redet, ich weiß nicht von wel-

72) Trattato dell' Opera in musica, cap. 1.

chem Drama, welches der Senat von Venedig im Jahr 1574 zu Ehren Heinrichs III. Königs von Frankreich habe ausführen lassen, und führt die Geschichte des italiänischen Theaters von Lelio Riccoboni zum Beweiß an.[73])

Wie dem auch sey, so waren doch alle diese Schauspiele noch bloße Versuche, deren keines uns den Begrif von einem heroischen, vom Anfang bis ans Ende gesungenen Drama geben kann. Der größte Theil der italiänischen Gelehrten, Crescimbeni, Muratori, Ricius Erythräus, Quadrio und Tiraboschi schreiben diese Erfindung mit Recht dem Octavio Rinuccini aus Florenz zu, die erst ums Jahr 1600 gemacht wurde. Aber zufrieden damit, es bloß gesagt zu haben, hat sich keiner die Mühe gegeben, die besondern Umstände derselben zu untersuchen, ohne deren Kenntniß, da die Entstehung so mancher Dinge davon abhängt, man doch nicht richtig darüber urtheilen kann. Hieraus entstanden in der Folge die verkehrten Begriffe, die willkührlichen Machtsprüche, und überhaupt die Unwissenheit, mit welcher man gewöhnlich von den Künsten, und besonders vom musikalischen Drama urtheilt; alles durch Schuld derjenigen, welche die Geschichte der Wissenschaften schreiben wollen, und nach Art der Commentatoren bey unbedeutenden Dingen weitläuftig, hingegen da mangelhaft und kurz sind, wo ein anderer mit philosophischem Auge untersuchen möchte. Wir haben uns daher ein wenig länger

73) S. den XII. Abschnitt, S. 341. nach der eschenburgischen Uebersetzung.

bey dieser Materie aufgehalten, und mehr Licht darüber zu verbreiten gesucht, als bisher geschehen ist, in der Hofnung, daß unsere Untersuchungen denen nicht unangenehm seyn werden, die sich derselben zu ihrem Nutzen bedienen wollen.

Fünftes Kapitel.

Mängel der italiänischen Musik gegen das Ende des funfzehnten Jahrhunderts, und die Mittel zu ihrer Verbesserung. Zustand der vaterländischen Poesie. Florenz, Erfinderin des Melodrama. Erste ernsthafte Oper und Beurtheilung derselben. Aufzüge. Arien. Chöre. Erste komische Oper, und ihr Charakter.

Die immerwährenden Fortschritte des menschlichen Geistes in seinen Untersuchungen, die Vervollkommung der Harmonie und Poesie, die Gunstbezeigungen, welche die Musik von Leo X. erhielt, der ein vortreflicher Kenner derselben war, und das seit drey Jahrhunderten eifrig getriebene Studium des Alterthums, mußten in einem thätigen und nachahmenden Jahrhundert die lebhafte und feurige Imagination der Italiäner nothwendig anreizen, alles wieder zu erneuern, was ehedem die Alten gethan hatten. Da man nun allgemein glaubte, daß sie die dramatischen Handlungen gänzlich gesungen hätten, so suchten sie dieselben darin nachzuahmen.

Emilio del Cavaliere, ein berühmter römischer Musicus jener Zeiten, versuchte dieß zuerst in der einfachen Gattung des Schäferspiels, und setzte im

Jahr 1590 zwey Werke dieser Art in Musik, nämlich die Verzweiflung Silens und den Satyr, beyde von der Laura Quidiccioni, einem Frauenzimmer aus Lucca. Da er aber weder das erforderliche Talent, noch diejenige Kenntniß der alten Musik besaß, welche zu einem so neuen Werke nöthig war, auch die Kunst nicht verstand, die Musik den Worten im Recitativ gehörig anzupassen, so brachte er in seine Musik nichts als Nachahmungen, Umkehrungen, Wiederholungen, lange Passagen, und tausend andere Künsteleyen, welche damals in der italiänischen Madrigal-Musik eingeführt waren. Er ist daher von jenen Gelehrten, welche seine Opern nie gesehen haben, mit Unrecht unter die Erfinder des Melodrama gerechnet worden. Sie haben geglaubt, zur Erwerbung dieses Titels sey es schon genug, auf irgend eine Art einige theatralische Poesien in Musik gesetzt zu haben.

Aber in dem Gang der Künste und Wissenschaften führen uns selbst die Irthümer bisweilen zur Wahrheit. Das Aufsehen, welches dieser Musiker erregt hatte, machte, das von ihm und seinem Versuch, hauptsächlich zu Florenz im Hause des Giovanni Bardi, Grafen von Vernio, viel gesprochen wurde. Dieser liebenswürdige Cavalier war freygebig, von erhabenem Herzen, vom besten Geschmack, außerordentlich höflich, voll Kenntniß in allen Arten von Wissenschaften, schätzte und liebte folglich die Gelehrten, und unterstützte und begünstigte sie auf alle Art. Lauter Eigenschaften, die selten in einer einzigen Person vereinigt angetroffen werden, und

die wahren Mäcenaten eben so schätzbar, nur vielleicht noch seltener als die wahren Genien machen. Bey ihm giengen die ersten Männer der Stadt aus und ein, unter welchen sich Girolamo Mei, Vincenzo Galilei, der Vater des Columbus der Philosophie, und Giulio Caccini ein römischer Edelmann auszeichneten. Sie brachten die Stunden nicht, wie es in unsern Zeiten gewöhnlich ist, mit leerem Geschwätz, mit verderblichem Spiel oder noch schlechtern Beschäftigungen hin, welche eine Frucht der vernachlässigten Erziehung und der öffentlichen Sittenlosigkeit sind, sondern mit angenehmen Zusammenkünften, wobey gebildeter Verstand, nicht eitler Witz, und attische Höflichkeit mit einer aufrichtigen Liebe zu Wissenschaften und nützlichen Kenntnissen mit einander vereinigt waren. Ihre Unterredungen fielen meistens auf die in die neuere Musik eingeschlichenen Mißbräuche, und auf die Art, die alte seit so langen Zeiten unter den Ruinen des römischen Reichs begrabene wieder herzustellen. Zur beßten Ausführung dieses herrlichen Gedankens, wurden zwey Mittel für zuträglich gefunden.

Das erste war: die Dunkelheit aufzuklären, worin die alte Musik lag, die seit dem Boethius und h. Augustin bis zu den damaligen Zeiten keinen einzigen Schriftsteller gehabt hatte, der ihre Grundsätze erläutert hätte; und hauptsächlich diejenigen Puncte zu berühren, in welchen nach dem Urtheile gelehrter Männer ihre wunderbare Wirkung bestand, die folglich, auf die neuere Musik angewendet, zu ihrer Verbesserung am meisten beytragen konnten.

Diese bestanden in der Lehre von den Klanggeschlechten und Tonarten. Hiezu erbot sich zuerst Mei, und schrieb ein Buch, welches er nachher unter dem Titel: della musica antica, e moderna öffentlich bekannt machte, nebst einem andern, de modis musicae, welches aber bisher noch nicht herausgegeben ist. So viele Fehler man auch in diesen beyden Werken gegen die alte Musik findet, weil die griechischen zu dieser Materie gehörigen Schriftsteller damals noch nicht so verständlich waren, als sie es nun durch die vortreflichen Interpretationen des Meibom und Wallis, nach den fleißigen Untersuchungen des Kircher, Isaac Vossius und vorzüglich des Abt Roussier in seiner Abhandlung über die Musik der Alten, geworden sind; so waren sie doch für jenes Zeitalter sehr schätzbar. Eben diese Laufbahn betrat hierauf Vincenzo Galilei, indem er seinen Fronimo nebst den andern Gesprächen über die Musik herausgab. Diese Werke sind voll gelehrter Nachrichten, interessanter Bemerkungen, und gehören, ungeachtet der Irthümer, zu welchen die unvollkommene Idee Gelegenheit gab, welche man damals von dem wahren musikalischen System hatte, unter die besten, die uns aus jenem glücklichen Jahrhundert übrig geblieben sind. Noch vor ihnen versuchten Henricus Glareanus, ein schweizerischer Schriftsteller, und Don Niccolo Vicentino de' Vicentini die alten Klanggeschlechte und Tonarten auf die neuere praktische Musik anzuwenden, aber ohne guten Erfolg: denn sie begriffen nicht, daß unsere Musik auf ganz andern Grundsätzen beruht, folg-

lich den ernsthaften Gang der griechischen nicht annehmen konnte. Doch dieß ist es eigentlich nicht, wovon ich zu reden habe; ich sage daher bloß, daß der Streit über solche Gegenstände zwischen Vicentino und Vincenzo Lusitanio, welcher ebenfalls ein musikalischer Schriftsteller, und gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts berühmt war, so interessant wurde, daß er den größten Theil der italiänischen Gelehrten theilte, und daß beyde Streiter in der päbstlichen Capelle in Gegenwart des Cardinal von Ferrara, und aller Kenner der Musik, welche sich damals in Rom befanden, eine Art von öffentlicher Disputation darüber hielten. Vicentini behauptete, die griechische Musik sey bloß eine Verwirrung unserer drey Klanggeschlechte, nämlich des chromatischen, diatonischen und enharmonischen gewesen; man gab ihm aber Unrecht gegen den Lusitanio, welcher bewieß, daß die alte Musik das einzige reine diatonische Klanggeschlecht gehabt habe. 74)

Das zweyte Mittel war nützlicher, und erforderte grössere Talente: es bestand in der Simplificirung der Harmonie, und in der Verstärkung des

74) S. Ercole Bottrigari in seinem Werk, betitelt il Melone, und das schon angeführte Werk des Roussier sur la Musique les anciens, 1770 worin deutlich gezeigt wird, daß alle Theoretiker, welche bisher über solche Materien geschrieben haben, nichts als paradoxe Sätze, Unrichtigkeiten und Vorurtheile vorbringen, weil sie das einzige wahre Prinzipium nicht gekannt haben, welches die Basis eines jeden musikalischen Systems seyn muß, und welches bey den Egyptiern, Chinesen und Griechen dazu diente, so wie noch jetzt bey uns. Anm. d. Verf.

Ausdrucks, welcher durch Schnirkeleyen und lächerliche Arabesken allzusehr unterdrückt war. Um den Zustand, worin sich damals die Musik befand, und die Bemühungen und Verdienste derjenigen, die an ihrer Verbesserung arbeiteten, desto kenntlicher zu machen, ist es meine Pflicht, mich ein wenig tiefer in diese Materie einzulassen.

Die Consonanz, oder dasjenige harmonische Intervall, worin die beyden Töne, nämlich der tiefe und hohe, sich ohne alle Verwirrung vereinigen, so daß das Ohr ihre Verschiedenheit, Aehnlichkeit und Vereinigung leicht gewahr werde, wurde nach meiner Meynung durch einen bloßen Zufall erfunden, und in der Folge ihrer Annehmlichkeit wegen in der Musik angenommen. Die Natur, welche den Gegenständen unserer körperlichen Sinne gefällige Eigenschaften gab, hat auch gewollt, daß jeder Hauptton noch von andern, dem Gehöre angenehmen Tönen begleitet seyn soll, so wie jeder sichtbare Lichtstral noch andere farbigte Stralen bey sich führt, die dem Auge beseelter Wesen Vergnügen machen. Die wiederholte Betrachtung dieses Phänomens veranlassete endlich, daß man solche Töne als Haupttheile der Harmonie ansah. Dieß ist alles, was man von dem Vergnügen sagen kann, welches die vollkommene Uebereinstimmung der Consonanzen gewährt; und mehr davon wissen zu wollen, ist das nämliche, als sich in ein metaphysisches Labyrinth zu verlieren, welches dunkler ist, als das von Milton im verlornen Paradieß gemalte Chaos. Da aber die Natur die Consonanzen nur auf eine kleine An-

zahl eingeschränkt hat, so glaubten die Musiker, die häufige Wiederholung von einerley auch noch so angenehmen Tönen, werde zuletzt durch allzugrosse Eintönigkeit langweilig und ekelhaft. Man mußte daher die Consonanzen entweder vermehren, oder ein Mittel finden, sie durch irgend eine Art schärfer und lebhafter zu machen. Das erste konnte nicht geschehen, weil die unabänderlichen Verhältnisse, welche die Natur zwischen die Töne und das Gehör gebracht hat, nicht verändert werden konnten; man mußte sich also an das zweyte halten. Dieses bestand in der Einführung der Dissonanzen, oder derjenigen Intervallen, worin die Zusammenstimmung zweyer Töne so verschieden und verhältnißlos ist, daß das Gehör ihre Beziehung nicht ohne Schwierigkeit bestimmen kann; dieß verursacht dem Geist einige Mühe, weil er selbst in der Mannichfaltigkeit eine gewisse Ordnung verlangt,[75]) und macht ihm solche

75) Unter den scheinbaren Widersprüchen, auf welche wir in der Untersuchung des menschlichen Geistes stoßen, ist derjenige, meines Erachtens, nicht der kleinste, daß wir die Einheit, welche alle Empfindungen in eine einzige concentrirt, eben so lieben als die Mannichfaltigkeit, welche sie trennt und von einander unterscheidet. Ich weiß nicht, daß irgend ein Metaphysiker eine Erklärung dieses Phänomens gegeben hat; auch ich halte mich nicht für geschickt genug, eine zu geben. Demohngeachtet mag man folgende Vermuthungen für so wichtig halten, als sie verdienen. Die Seele, bestimmt zu fühlen, sucht verschiedene Eindrücke zu erhalten, weil jeder derselben ihr eine neue Modification des Vergnügens gewährt; hieraus entspringt die Liebe zur Mannichfaltigkeit. Die Seele sucht eine Gradation in ihre Eindrücke zu bringen, weil ihre Fühlbarkeit dadurch auf eine angenehme Art gereizt wird, indem mit der Idee des genossenen Vergnügens der Wunsch nach ei-

Verhältnisse angenehm. Wenn es irgend etwas Bewundernswürdiges in den schönen Künsten giebt, so

nem neuen entsteht, und die Vergnügungen hoffen läßt, die aus der Neuheit entspringen; sie sucht ferner Ordnung in sie zu bringen, weil ihr diese die Mühe in der Perception der Gegenstände erspart, und dagegen einen größern Begrif von ihrem eigenen Talent, die Dinge mit größerer Leichtigkeit und Geschwindigkeit zu begreifen, erregt: hieraus entsteht die Liebe zur Symmetrie, welche nichts als das Resultat der Gradation und Ordnung ist, welche sich in den Theilen eines Ganzen befindet. Aber so wie die Seele nicht bloß bestimmt ist, zu empfinden, sondern auch zu denken, und die Handlung des Denkens eine Ableitung der Wirkungen von einer gewissen Ursache, oder eine Erkenntniß der Schicklichkeit der Mittel zu einem gewissen Zweck mit sich führt; so läßt uns die Einheit, indem sie uns in einem Augenblick alle Eigenschaften und Verhältnisse eines Gegenstandes vorstellt, die Ableitung oder Schicklichkeit weit geschwinder bemerken, muß folglich der Seele gefallen, wenn sie mit der Mannichfaltigkeit verbunden ist, welche ihr durch die verschiedenen Eindrücke die Materie verschaft, woran sie ihr Vermögen zu denken und zu vergleichen üben kann. Hieraus lassen sich folgende Schlüsse ableiten:

1) Daß kein Werk des Geistes ohne Hülfe beyder ein vollkommenes Vergnügen gewähren kann, weil weder die Einheit noch die Mannichfaltigkeit allein im Stande ist, alle Fähigkeiten des Geistes zu befriedigen.

2) Daß das Wesen desjenigen, was man das Schöne nennt, in der Musik und in den freyen Künsten, in der glücklichen Vermischung des mannichfaltigen und einfachen besteht.

3) Daß, da die Idee der Einheit mehr abstrakt als fühlbar ist, das Vergnügen, welches daraus entsteht, mehr von der Ueberlegung als von der Empfindung herkommt.

4) Daß die eigentliche Ursache eines solchen Vergnügens in der Zufriedenheit besteht, welche die Seele in der Erkenntniß ihrer eigenen Vollkommenheit, und des Vermögens empfindet, eine Reihe von Combinationen und

ist es die Art und Weise, mit welcher selbst die Unannehmlichkeit der Dissonanzen zur Harmonie beyträgt. Der Musiker bedient sich ihrer zum Uebergang von einem Accord zum andern, bereitet sie mit angenehmen Tönen erst vor, um ihre Rauhigkeit zu mildern, läßt sodann lebhafte und glänzende Modulationen nachfolgen, welche den unangenehmen Eindruck wieder auslöschen, verbindet sie, um sie gleichsam zu Freunden zu machen, und wendet sie zum Besten der Consonanzen an, indem sie durch die Vermischung mit etwas herben dem Gehör desto angenehmer werden; eben so wie unsere Apicii durch den Gebrauch der Gewürze an den Speisen den Gaumen lebhafter kützeln, oder, um eine andere Vergleichung zu gebrauchen, wie die Maler sich des Schattens

stillschweigenden Schlüssen über den vorhabenden Gegenstand, mit der größten Geschwindigkeit machen zu können.

5) Daß die Einheit in denjenigen Dingen, welche successiv empfunden werden, wie z. B. in der Musik, weit schwerer zu begreifen ist, als in solchen Dingen, die mit einem einzigen Blick übersehen werden können, wie z. B. die Werke der Architektur und Malerey. Die Ursache ist diese: weil das Vergnügen, welches die Seele bey jedem einzelnen Tone oder Bilde, die auf einander folgen, empfindet, sie oft die Beziehung vergessen läßt, welche die einen und die andern zum Ganzen haben.

6) Daß bloß aus der angegebenen Ursache die gemeinen Zuhörer oft eine Musik mit Entzücken anhören, die schlecht scheint, und es für wahre Kenner auch wirklich ist; da es hingegen auch die unwissendsten Menschen augenblicklich merken, wenn in einem Gemälde oder an der vordern Seite eines Pallastes diejenige Einheit fehlt, welche zur Symmetrie erforderlich ist. **Anm. des Verf.**

bedienen, um die ins Licht gestellten Figuren desto mehr zu erheben.

So lange die Musiker bey diesen Begriffen stehen blieben, war der Gebrauch der Consonanzen und Dissonanzen eine grosse Hülfe für die Musik, jene durch die Mannichfaltigkeit und Lieblichkeit der Accorde, welche sie hineinbrachten, diese durch Eröffnung eines neuen Feldes für die Talente der Musiker, auf welchem sie neue Schönheiten finden, und den Ausdruck bey gewissen Gelegenheiten mit unregelmäßigen und kühnen Zügen beleben konnten. Aber durch den natürlichen Hang des menschlichen Geistes, und durch die Unwissenheit der Zeiten artete die Sache bald in grosse Mißbräuche aus. Die Lieblichkeit der Consonanzen, welche zum Ausdruck geistreicher Gedanken hätte angewendet werden sollen, wurde für sich allein, ohne irgend einen Zweck gebraucht. Das Gehör gewöhnte sich nach und nach daran, sich das blosse Vergnügen der Töne gefallen zu lassen, ohne einen edlern Gegenstand zu suchen. Die Dissonanzen, welche bloß an Zeit und Ort mit Mässigkeit hätten gebraucht werden sollen, wurden ohne Zweck verschwendet; man vervielfältigte die Vorbereitungen, Auflösungen und Durchgänge bis ins Unendliche; man erfand tausenderley Arten von Schnirkeln und falschen Zierathen, ohne ein anderes Gesetz zu haben, als das unmässige Verlangen nach Neuheit und den Eigensinn der Musiker. Daher kam eine Art von Schönheit in der Harmonie, die bloß conventionell war, ein willkührlicher Geschmack, der bloß aufs ausschweifende und künstliche aufmerksam

war, da er es doch einzig und allein aufs einfache und natürliche hätte seyn sollen. 76)

76) So gereinigte Begriffe der Verfasser sonst von musikalischen Dingen und vom Umfang der Kunst zeigt, so stimmt er doch hier in das alte Lied mit ein, welches uns schon so häufig vorgesungen worden, und dessen Inhalt doch nie befolgt werden kann und wird, weil er nicht in der Natur der Sache gegründet ist. Man will der Kunst nur immer die Flügel beschneiden, sie stets der Fassungskraft eines jeden, auch dessen, der nicht zwey Töne von einander unterscheiden gelernt hat, anmessen, und bedenkt nicht, daß dieß der geradeste Weg ist, sie zu einer der armseligsten und unedelsten Künste zu erniedrigen. Warum soll sie sich ihres Reichthums nicht bedienen, den ihr die Natur gegeben hat? Weil etwa alsdann derjenige kein Vergnügen an ihr findet, der mit ihren ersten Elementen unbekannt ist? Aber wer kann denn verlangen, ein Vergnügen, und was mehr ist, ein Vergnügen des Geistes und Herzens zu genießen, ohne sich die mindeste Mühe darum zu geben? Wer der Meinung ist, die bloße Eröffnung seiner beyden Ohren sey schon hinlänglich, wirkliches Vergnügen von der Musik erwarten zu können, denkt eben so unweise, als derjenige, welcher nach dem Sprichwort nur den Mund öffnen zu dürfen glaubt, um sich gebratene Tauben hineinfliegen zu lassen.

Auch ist es ganz falsch, daß durch den häufigen Gebrauch der Dissonanzen, und durch die dazu erforderliche Vervielfältigung der Vorbereitungen, Auflösungen und Durchgänge, so wie auch durch die Menge neuer melodischer Figuren ꝛc eine bloß conventionelle Schönheit in der Harmonie, und ein willkührlicher Geschmack entstanden sey. Wenn es mit den Tönen, wie mit den Wörtern einer Sprache beschaffen wäre, deren Bedeutung nicht natürlich, sondern erst durch Uebereinstimmung der Menschen festgesetzt ist, so könnte das Urtheil des Verfassers vielleicht richtig seyn. Allein Töne sind natürliche und keine conventionelle Ausdrücke; ihre Combinationen nebst allen daraus entstehenden Schönheiten können folglich eben so wenig conventionell seyn. Wenn es daher in der Musik wirklich eine conventionelle Schönheit giebt, und zwar eine solche, die bloß durch den Eigensinn der Künstler dafür

Hierdurch wuchs und vervollkommte sich der Contrapunkt zu einer Kunst für sich, und die Contra.

erklärt ist, so liegt sie sicher nicht im Innern der Kunst, das heißt: nicht in den vervielfältigten Combinationen der Con- und Dissonanzen, nicht in der Vereinigung mehrerer Stimmen, mit einem Worte, nicht im Contrapunkt, sondern höchstens in der äußern Form der Tonstücke. Doch auch selbst die aus der äußern Form der Tonstücke entstehende Schönheit kann nicht eigentlich conventionell genannt werden, weil sie nicht weniger natürlich als die Combination selbst, und auf die successive Aeßerung unsere Empfindungen gegründet ist.

Ferner scheint der Verfasser auch dadurch den Umfang der Musik allzusehr einzuschränken, daß er den Gesang für die einzige wahre und zweckmäßige Anwendung derselben hält, indem er sagt, die Lieblichkeit der Consonanzen, welche zum Ausdruck geistreicher Gedanken hätte angewendet werden sollen, sey bloß für sich allein, ohne alle andere Zwecke gebraucht worden. Hierdurch scheint er die Instrumentalmusik gänzlich zu verwerfen, oder sie doch wenigstens für völlig bedeutungslos zu erklären. Hätten die Töne für sich allein keine Bedeutung und keinen Ausdruck so würden sie auch nicht fähig seyn, den Ausdruck eines Gedichtes zu verstärken; sie würden stets, auch auf das schönste und geistreichste Gedicht angewendet, leer bleiben, klingende Schellen und weiter nichts seyn. Allein sie haben für sich, ohne alle Anwendung auf Worte, schon so viel Ausdruck, daß sie sogar den größten Theil ihres Vermögens hierin ungebraucht lassen müssen, wenn sie auf Worte angewendet werden sollen, das heißt: die Musik muß um der Poesie willen eben so viel von ihren natürlichen Reichthümern aufopfern, als diese um ihrentwillen thun muß, wenn sie nicht bloß declamirt, sondern gesungen seyn will. Der Dichter hat außer dem lyrisch-musikalischen Gedichte auch eine Menge andere Dichtungsarten, wobey er seinem Genie freyen Lauf lassen kann; soll der Musiker sich seiner andern Musikgattungen, seiner Instrumentalstücke nicht zu gleichem Zwecke bedienen, und sich bloß auf den Gesang einschränken? Die Anwendung der lieblichen Consonanzen auf bloßen Instrumenten, oder für sich allein, war also sicher der geringste Mißbrauch,

punktisten fiengen an fest zu glauben, die Rede nebst der angenehmen Aussprache derselben gehöre nicht

den man in jenen Zeiten, von welchen der Verfasser redet, von der Musik machen konnte. Vielmehr wurde Harmonie und Melodie dadurch biegsamer gemacht; man entdeckte neue Wendungen, neue melodische und harmonische Combinationen, die sich zwar auf den Gesang nicht bequem anwenden ließen, aber das Genie des Künstlers übten, schärften, und ergötzten, gerade so wie metaphysische Wahrheiten, oder transcendentelle Sätze die Denkkraft des Philosophen üben, schärfen und ergötzen, ob sie gleich im menschlichen Leben keine Anwendung leiden. Wer also alle solche Mittel, wodurch das Genie geübt und geschärft wird, verbannen will, wer stets die Natur der Kunst gerade entgegen setzt, da doch beyde eigentlich mit einander verbunden werden sollten, und ein großes Maaß von Kunst eben auch nicht unnatürlich ist, wer die ganze Musik bloß auf den Gesang einschränken will, und jede andere Anwendung derselben, so viel Vergnügen und Unterhaltung sie auch dem Geist und Herzen der Zuhörer und noch mehr dem Künstler selbst verschaffen mag, für zweckwidrig hält, der macht die Kunst zu einer armen Sklavin, die sich nie ihrer vollen Freyheit freuen soll, die sich reich fühlt, und arm scheinen muß, die man der Rechte beraubt, welche man ihren Schwestern zugestehet, die man endlich durchaus das nicht seyn lassen will, wozu sie die Natur bestimmt hat, oder mit den eigenen Worten des Verf. zu reden, man will nicht, daß sie Musik seyn soll. Hätte die Musik diese und ähnliche Rathschläge befolgt, so würde sie nie aus dem Stande der Kindheit herausgekommen seyn, sie wäre stets an Ausdrücken arm, in ihren melodischen und harmonischen Wendungen unbiegsam, schwerfällig und ungewandt geblieben, sie wäre mit einem Worte nie eine wahre Sprache der Empfindungen geworden, deren Ausdrücke eben so mannichfaltiger Modificationen fähig seyn müssen, als es die Empfindungen selbst sind, die sie ausdrücken will.

Ich habe diese Anmerkung um so nöthiger gehalten, je ausgemachter es ist, daß die Urtheile des Verf. die an manchen Stellen dieses Werks anzutreffen sind, meistens für untadelhaft gehalten werden müssen, es folglich leicht kommen könnte, daß ein Leser, der solchen Materien nicht

zur Natur der Musik, deren Hauptwesen nach ihrer Meynung eigentlich in einer recht verwickelten Harmonie bestehe. Es war ihnen daher völlig gleichgültig, was sie in Musik setzten; Prosa oder Verse, schlecht oder gut, alles war ihnen einerley, und man

hinlänglich gewachsen ist, auch dieses Urtheil dafür annähme, ob es gleich nicht nur mit manchen andern Urtheilen sondern auch vorzüglich mit der Theorie, welche der Verf. in der 75sten Note von der Schönheit giebt und gegen welche sich vernünftigerweise kein Wort einwenden läßt, in einem auffallenden Widerspruche steht. Ich überlasse es indessen meinen Lesern, diesen Widerspruch selbst aufzusuchen, und bemerke bloß nachfolgendes: daß derjenige Widerspruch, auf welchen man bey so vielen Gelehrten und auch bey unserm Verf. stößt, und welcher darin besteht, daß unsere Theorien so häufig ihre volle Richtigkeit haben können, ohne uns in der Anwendung derselben vor den Ausschweifendsten Irrthümern zu bewahren, eben so wenig der geringste ist, als derjenige, welchen der Verfasser in dem Phänomen findet, daß wir Einheit und Mannichfaltigkeit zugleich lieben können, da sich doch beide einander zu widersprechen scheinen. Indessen läßt sich jene Erscheinung eben so gut aufklären, als diese. Die Ursache derselben liegt nemlich in der Ungleichheit der Denkkraft und Kunstfertigkeit. Die Denkkraft baut Schluß auf Schluß und geht, so lange sie Zusammenhang beobachtet, und keine Sprünge macht, gewiß den richtigen Weg. Aber während sie gelernt hat, Schluß auf Schluß zu bauen, und alle Theile irgend eines Gegenstandes im Zusammhange zu übersehen, ist ihr der Gegenstand selbst, auf welchen sie im Geiste ihre Speculationen gerichtet hat, unbekannt geblieben, obgleich dieser eben so vielfältig hätte betrachtet werden müssen, wenn das wirklich an ihm hätte gefunden werden sollen, was die Speculation an ihm suchte. Mit einem Worte, die Denkkraft ist geübt, und die Kunstfertigkeit vernachlässigt. Hieraus folgt dann, daß, so richtig auch unsre theoretischen Grundsätze seyn mögen, wir doch in der Anwendung derselben irre gehen, und z. B. etwas für sehr mannigfaltig halten, was für einen Geübtern noch sehr einfach ist.

komponirte sogar das erste Kapitel Matthäi für mehrere Stimmen, welches, wie jedermann weiß, voll hebräischer Namen ist. Ein anderer Umstand, woraus man sehen kann, wie wenig sie sich um die Worte bekümmerten, ist die Gewohnheit, die sie hatten, zuerst den Gesang zu arbeiten, hernach aber erst einen prosaischen oder poetischen Text, es mochte nun seyn, welcher es wollte, darunter zu legen. Sie machten es hierin wie jene elenden Dichter, die erst dann, wenn sie in ihrem Kopfe den Plan zu einem Trauerspiele schon entworfen haben, das Thema in der Geschichte suchen, auf welches sie denselben anwenden wollen. Man sieht dieß auch an der in jenen Zeiten häufig eingeführten Gewohnheit, in den musikalischen Werken bloß den Componisten zu nennen, ohne des Dichters zu erwähnen, gleichsam als wenn er nicht in der Welt gewesen wäre. So ließt man z. B. le Virgini di Palestrina, il Trionfo dell' Amore dell' Asola, anstatt daß es heißen sollte: le Vergini del Petrarca poste in Musica dal Palestrina; il Trionfo d' amore del medesimo modulato dall' Asola. Eine Folge hiervon war, daß die Sänger die Worte in der Aussprache so sehr verstümmelten, daß weder von den Zuhörern ihre Bedeutung begriffen werden konnte, noch jene sich darum bekümmerten, den Unterschied der langen und kurzen Sylben auszudrücken.

Nicht weniger grausam war die Behandlung des Ausdrucks, oder der Kunst die Leidenschaften zu erregen, welches der erste und hauptsächlichste Zweck der Musik ist. Der übermäßige Gebrauch der Dis-

sonanzen und Consonanzen erfoderte nothwendig eine Mannichfaltigkeit der Stimmen und Instrumente. Die Harmonie, welche hieraus entstand, war zwar geschickt, rauschende Dinge auszudrücken, wie z. B. das Getöse einer Schlacht, eines Sturms, oder irgend eines andern aus vielen verschiedenen Theilen bestehenden Gegenstandes, von welcher Art wir jetzt bey den Contrapunktisten schöne Beyspiele finden; zum Ausdruck der Leidenschaften trug sie aber nichts bey. 77) Weil durch dieses Mittel häufig solche Töne

77) Wenn die Mannichfaltigkeit der Stimmen und Instrumente zum Ausdruck der Leidenschaften nichts beytrug, sondern bloß lärmende Gegenstände ausdrücken konnte, so lag die Schuld weder an den vielen Stimmen noch Instrumenten, sondern einzig und allein an den Componisten. Nun ist es zwar leicht zu glauben, daß die Componisten jener Zeiten, von welchen hier der Verf. redet, so viele Stimmen und Instrumente noch nicht zweckmäßig zu handhaben gewußt haben mögen, wie man es denn auch im Fall der Noth mit hinlänglichen Beyspielen belegen könnte; dann aber hätte auch nicht so von der Sache geredet werden müssen, als wenn sie überhaupt eine Ausschweifung sey, und an sich selbst, auch unter den geschicktesten Händen, nie zum Ausdrucke sanfter Empfindungen dienen könne. Da der Verfasser Beyspiele von der lärmenden Art bey den neuern Componisten fand, so hätte er auch leicht Beyspiele vom Ausdrucke aller möglichen Empfindungen bey ihnen finden können, wenn er ein wenig emsiger darnach hätte suchen wollen. Hier hätte also der Verfasser eigentlich sagen müssen: Der mannichfaltige Gebrauch der Con- und Dissonanzen erfoderte nothwendig eine Mannichfaltigkeit der Stimmen und Instrumente. Weil sie aber die Componisten noch nicht leicht genug zu handhaben wußten, so konnte die daraus entstehende Harmonie noch nicht zum Ausdruck der Leidenschaften, sondern bloß zur Malerey lärmender Gegenstände ꝛc. dienen. Alles was unter diesen Umständen möglich war, haben die damaligen Contrapunktisten geleistet,

gegen einander stoßen, die von entgegen gesetzter Natur sind, wie z. B. hohe und tiefe, nicht bloß in zwey zugleich gesungenen Stimmen, sondern auch in vier, sechs und mehrern; so traf sichs oft, daß die Rührung, welche durch eine Reihe von Tönen hätte erregt werden können, durch die andere von entgegengesetzter Natur augenblicklich zerstört wurde. Auch die Unregelmässigkeit und Ungleichheit der Bewegung in den Theilen und im Ganzen entstand hieraus: weil oft während die Baß-Stimme sich in sehr langsamen Noten nur schwerfällig fortbewegte, der Diskant mit seinen Noten flog, und der Tenor und Alt mit gemächlichem Schritt sich herumdrehte; und während eine von diesen flog, eine andere fast ohne alle

wie man davon schöne Beyspiele bey ihnen finden kann. Dieß würde die Sprache eines Kunstverständigen gewesen seyn, der die Sache selbst nicht deswegen verwirft, weil sie von ungeschickten Künstlern nicht recht gebraucht wird.

Was der Verfasser in der Folge dieses Absatzes noch von entgegengesetzten hohen und tiefen Tönen, die ihre Wirkungen gegenseitig zerstören sollen, von der unterschiedenen Bewegung mehrerer Stimmen gegen einander, und von der durch Pausen veranlaßten Unterbrechung der Melodien sowohl als der Takte sagt, ist von eben der Beschaffenheit als das vorhergehende. Alle diese Dinge sind in der Natur der Kunst gegründet, also unumgänglich nothwendig; stören auch den Ausdruck nicht im mindesten, wenn sie von einem verständigen Componisten gebraucht werden, und ohne sie würde unsere ganze Musik nichts als eine musikalische Declamation, oder ein bloß syllabischer und einklängiger Choralgesang seyn. Und diesen wird doch hoffentlich der Verf. nicht schöner finden, als unsere jetzige Musik? An seinem Orte ist er recht schön; aber eben so wenig überall, als die contrapunktistische Schreibart überall schön ist.

Bewegung stille stand. Wie schädlich diese Unordnung, diese widerstrebenden Bewegungen dem musikalischen Ausdruck sind, braucht nicht erst gezeigt zu werden. Noch kam der häufige Gebrauch der Pausen hinzu, wodurch sichs oft traf, daß während eine Stimme die Mitte oder das Ende eines Verses sang, eine andere den Anfang des nemlichen Verses, oder auch bisweilen das Ende eines andern zu singen hatte. Von den vielen schweren Ungereimtheiten will ich nicht einmal reden, womit damals die Musik überladen war, und wodurch sie den Anagrammen, Logogryphen, Acrostichen, Paranomasien, Wortspielen und andern Spielwerken ähnlich wurde, die bey den Dichtern des verflossenen Jahrhunderts im Gebrauch waren. Wenn man eine oder mehrere Stimmen entweder von einer rings um die Waffen oder Wapen einer gewissen Person angebrachten musikalischen Composition, oder nach den Fingern, oder vor dem Spiegel absingen lassen wollte; wenn man die Noten schweigen und die Pausen singen ließe, oder bisweilen ohne Linien bloß nach den Worten sänge, so daß der Werth der Noten entweder mit einigen willkührlich erfundenen, oder von den symbolischen Figuren der Egyptier genommenen sonderbaren Zeichen angedeutet würde; wenn man endlich noch andere Einfälle von derjenigen Art anbringen wollte, welche die Egyptier sehr passend Räthsel des Gesangs nannten, und davon ich nicht wenige gesehen habe, so würde dieß alles ungefähr dasselbe seyn. Wer es gerne ausführlicher wissen will, was für sonderbare Einfälle die Musiker in jenen Zeiten hatten, der sehe

das 22ste Buch des gelehrten obgleich weitschweifigen Werks von Pietro Cerone, unter dem Titel: El Maestro y Melopeo, welches spanisch geschrieben ist, obschon der Verfasser aus Bergamo war.[78])

78) Das angeführte Buch des Werks von Cerone führt die Aufschrift: Enigmas musicales, para sutillizar el ingenio de los estudiosos. (Musikalische Räthsel, um das Genie der Kunstbeflissenen dadurch zu schärfen.) Man sieht aus dieser Aufschrift, daß Cerone diese Sache aus dem wahren Gesichtspunkt ansah, nemlich als eine Uebung, wodurch ein junger Künstler den ganzen Reichthum der Kunst gehörig handhaben lernte, und ihn sodann mit desto glücklicherm Erfolg auf höhere Zwecke anwenden konnte. Sie also so gerade zu verwerfen, wie der Verf. hier thut, und sie für bloße leere Possen zu erklären, durch welche der Musik ganz und gar kein Vortheil erwachsen könne, ist mehr, als ihn irgend ein Sachkundiger einräumen wird. Die Sache ist übrigens so wichtig, und wird so häufig verkannt, daß noch einige Worte darüber hier nicht am unrechten Orte seyn werden.

1. Es ist ganz falsch, daß die eigentlichen contrapunktistischen Künste solchen Spielereyen ähnlich sind, die der Verfasser hier anführt. Sie sind in der Musik das, was in der Sprache die Inversion ist, wodurch ganze Sätze aus ihrer gewöhnlichen Stelle genommen, und an eine andere gestellt werden. Ihr Hauptzweck geht auf Entwikkelung und Zerlegung eines Gedankens in alle seine einzelne Theile, auf Darstellung dieses Gedankens von allen Seiten, und auf Erhaltung der Einheit und Gleichheit des musikalischen Styls. Ein Componist, der diese Hülfsmittel nicht kennt, folglich auch nicht anzuwenden weiß, wird Sätze zusammenraffen, die weder ihrem Ausdruck nach, noch ihrem Styl nach, zusammen gehören; oder er wird ein schönes Thema erfinden, wenn er Genie und Empfindung hat, aber es schlecht ausführen. Er wird von seinem schönen Thema auf eine leer Klingeley übergehen, nach der Klingeley vielleicht, wenn sein Glück gut ist, wieder einen erträglichen Gedanken finden, aber ihn eben so wenig zu gebrauchen wissen als den ersten. Hierdurch kommt in sein Werk nothwendig Armuth und Leerheit der Gedanken,

In einen solchen Zustand war die Musik durch den gothischen Contrapunkt versetzt worden, als die selbst zwischen seine wenigen Gedanken kein Zusammenhang und keine Einheit des Styls; kurz, weil er seinen Hauptgedanken nicht zu zergliedern, und durch Anwendung der contrapunktistischen Kunststücke auf mannichfaltige Art zu modificiren weiß, so kommt ein Kunstwerk hervor, wie sie in unsern Zeiten, wo man sich so häufig eine Ehre daraus macht, über die contrapunktistischen Künste als über unnützen Schulzwang zu spötteln, in so großer Menge hervorkommen. Einem jungen Genie also die Entbehrlichkeit solcher Künste, solcher Uebungen predigen, ihm sogar Verachtung dagegen einflößen, bloß weil sie oft gemißbraucht worden sind, ist eine gefährliche Sache. Und wenn sie nichts als Gewandtheit in der Kunst verschaften, wenn sie auch auf Einheit des Styls und der Gedanken keinen so grossen Einfluß hätten, so verdienten sie schon studiert zu werden. Das Studium des menschlichen Gerippes, (sagt Lessing) macht freylich nicht den Maler; aber die Versäumung desselben wird sich an dem Coloristen rächen.

2) Der Gebrauch und die Anwendung der contrapunktistischen Künste ist nur in so ferne gut, als kein Ausdruck, keine fließende und deutliche Melodie, keine reine und ungezwungene Harmonie durch sie zerstört wird. Sind sie diesen wesentlichen Eigenschaften einer jeden guten Musik hinderlich, so versteht sichs von selbst, daß sie nicht gut angewendet sind; allein in diesem Fall liegt die Schuld nicht an ihnen, sondern an der Ungeschicklichkeit der Componisten. Dieß können wir aus den Beyspielen sehen, die wir von wirklich geschickten Componisten aufzuweisen haben. Wer merkt z. B. einem fugirten Chor von Händel, Graun und Bach den mindesten Zwang an? Wer wird nicht von der Pracht solcher Chöre, von der mit Einheit verbundenen Mannichfaltigkeit, von den eigenen und doch mit dem Ganzen zusammenstimmenden Ausdruck der einzelnen Stimmen gerührt oder in Bewunderung versetzt, je nachdem die Beschaffenheit des Charakters derselben ist? Wer merkt einer Orgel- oder Clavierfuge von Joh. Seb. Bach etwas gezwungenes an? Sind sie nicht sämmtlich Muster der Ausführung eines im Hauptsatze liegenden Charakters? Fehlt es ihnen an Gesang, an fließender Modulation, oder an

obenerwehnten Italiäner ihre Verbesserung unternahmen. Sie glaubten, daß zur Erreichung ihres Zwecks die Menge der Stimmen ganz abgeschaft, der einfache Gesang gebildet, die Modulationen simplificiret, und das Verhältniß mit der

leichten Verhältnissen der Taktheile? An nichts von allem diesen fehlt es ihnen; und doch sind sie vielleicht die einzigen Werke, die je in dieser Art gemacht worden sind, worin es von contrapunktistischen Künsten von allen Arten gleichsam wimmelt. Wenn es so wenige Männer giebt, die es den angeführten hierin gleich thun können, sind deswegen diese Künste selbst verwerflich? Taugen die metaphisischen Speculationen eines Leibnitz, Wolf und Kant deswegen nichts, weil ihnen nur wenige darin folgen, oder selbst ähnliche anstellen können — Endlich

3) Ist denn der Mensch bloß gemacht, um zu empfinden? Soll er nicht auch denken? Und soll denn die Musik unter allen Künsten die einzige seyn, die nichts zu denken giebt? Wodurch nun soll sie ihm zu denken geben, als durch schöne Anordnung der Theile, durch künstliche und fließende Verwebung der Stimmen, durch Entwickelung aller Theile eines ganzen Stücks aus einem einzigen Satze, durch die Darstellung dieses Satzes von allen möglichen Seiten, mit einem Worte, durch Anwendung der contrapunktistischen Künste? Ist das daraus entstehende Vergnügen für die Seele der Antheil, den sie an der großen Kunst mit wahrem Ausdrucke verbunden, nimmt, für nichts zu rechnen? Stimmt dieß selbst mit der Theorie überein, die uns der Verf. in der 75sten Note vom Schönen gab, nach welcher das Schöne nicht bloß durch Empfindung, sondern auch durch Ueberlegung bewirkt wird, und die eigentliche Ursache des daher entstehenden Vergnügens in der Zufriedenheit besteht, welche die Seele in der Erkenntniß ihrer eigenen Vollkommenheit, und des Vermögens genießt, eine Reihe von Combinationen und stillschweigenden Schlüssen über einen Gegenstand in der Geschwindigkeit machen zu können? Wo findet dieses Vermögen der Seele mehrere Nahrung, als in den contrapunktistischen Künsten, und wo mehr Vergnügen?

größten Genauigkeit studiert werden müsse, welches die Natur zwischen Sprache und Gesang gelegt hat. Vincenzo Galilei betrat diese Laufbahn mit seinem Dialog über die alte und neue Musik, worin er unter dem Namen des angeführten Giovanni Bardi gegen die Contrapunktisten zu Felde zieht, ihre Fehler an den Tag legt, und sie bestreitet. Der giftige Neid, womit sich Niedrigkeit und Unwissenheit bewafnet, unterließ nicht, die gewöhnlichen Cabalen gegen die Verdienste dieses Wiederherstellers der Kunst in Bewegung zu setzen, und versuchte sogar den angefangenen Druck seines Werks durch heimliche Entwendung des Manuscripts zu unterdrücken. Und was eine Schande für die Wissenschaften ist, und allen Unwillen eines Philosophen erregen muß, der berühmte Zarlino di Chioggia, ein Mann vom größten Ruhm, und von der größten Gelehrsamkeit, der also auf keine Weise nöthig hatte, sich zu so niedrigen Handlungen herunter zu lassen, ließ sich zum Instrumente desselben gebrauchen. Aber oft nagen die niedrigsten Leidenschaften an den erhabensten Geistern, wie die Würmer, nach dem Ausdruck des Sophokles, an den Gliedern des Philoktet, des tapfersten Helden der griechischen Armee.

Galilei war mit dem, was er gethan hatte, noch nicht zufrieden, sondern bemühte sich, eine neue Art des einstimmigen Gesangs zu erfinden, weil derjenige, dessen man sich vor ihm mit Begleitung der Instrumente bediente, bloß aus Volksliedern bestand, und von unwissenden Leuten ohne Kunst und Annehmlichkeit gesungen wurde. Nach seiner neuen Art setzte

er das erhabene und pathetische Stück von Dante, wo vom Grafen Ugolino geredet wird, und welches anfängt: La bocca sollevò dal fiero pasto, in Musik, und in der Folge die Klaglieder Jeremiä, welche damals von den Kennern sehr bewundert wurden.

Die Madrigalmusik, welche ungefehr an eben den Gebrechen darnieder lag, erhielt in der nemlichen Zeit durch den Luca Marenzio einen neuen Glanz in Italien, der sie von ihren alten Gebrechen heilte, und auf eine singbare und leichte Art einhergehen ließ; hierzu trugen auch bey: Paolo Quagliati aus Rom, Scipione della Palla, der Lehrmeister des Giulio Caccini, Alessandro Strigio, ein berühmter Musicus am Hofe zu Ferrara, Ingegneri, Claudio Monteverde, Marco da Gagliano, Alessandro aus Padua, Ipolito Fiorino, Musicus bey Alfonso II. zu Ferrara, Luzzasco, Dentice, Tommaso Pecci aus Siena, und andere geschickte Componisten, vorzüglich aber der Fürst von Venosa, welcher einer der größten Musiker in Italien gewesen seyn würde, wenn er mit seinem vortreflichen Genie eben so viel Fleiß verbunden hätte. Die Schriftsteller jener Zeiten erzählen uns, daß seine Madrigalen von den Meistern bewundert, und von allen Schönen gesungen worden sind: ein Umstand, wodurch sie nothwendig sehr bald allgemein bekannt werden mußten. Auch die Instrumentalmusik wurde nach und nach verbessert, wenn nicht in Ansehung der Verfertigung vollkommener Instrumente, doch wenigstens in der Kunst sie mit grösserer Geschicklichkeit

zu spielen. Die Geschichte redet mit vielem Lobe von Francesco Nigetti, dem Erfinder des Cembalo onnicordo, von D. Nicolo Vicentino, Erfinder eines andern Instruments mit Namen Archicembalo, von Bardella, Erfinder der Theorbe, von Pietro Vinci, von Trombicini, von Regnone, von Monzino, von Sinibaldi und andern Spielern.

Durch so große Anreizungen aufgemuntert, unternahm es Giulio Caccini, ein Mitglied der erwähnten litterarischen Gesellschaft, und ein Mann von lebhaftem Genie, die von Galilei erfundene Art des Gesangs noch zu vervollkommen, und brachte so viel eigenes in die Musik, daß er dadurch zu ihrer Verbesserung nicht wenig beytrug. Sein Hauptmittel bestand in der Anwendung der Harmonie auf singbare Worte, das heißt: auf empfindungsvolle und leidenschaftliche Gedichte. 79)

79) In dem Werke des Abt Bettinelli unter dem Titel: Del Risorgimento d'Italia negli studi, nelle arti, e nei Costumi dopo il Mille, welches 1775 zu Bassano in zwey Octavbänden heraus kam, ist ein Brief an diesen Caccini von einem Dichter Grillo befindlich, woraus eine Stelle angeführt zu werden verdient. „Sie sind,“ (sagt Grillo) „der Erfinder einer neuen Gattung von Musik, eines Gesangs, der declamirt, der edel ist, der die „Worte weder verstümmelt noch verdirbt, noch ihnen Leben und Kraft benimmt, sondern den Ausdruck der Empfindung vielmehr verdoppelt. Kurz diese neue Musik „zieht aller Augen auf sich. Vielleicht ist es die alte Gattung von Musik, die so viele Jahrhunderte hindurch vergessen war. Alle Welt ist davon bezaubert. An den „Höfen der italiänischen Fürsten wünscht man sie zu hören; und ich weiß von guter Hand, daß man sie in „Frankreich, Spanien und in andern europäischen Ländern verlangt hat.“ Dieser Brief ist vom Jahr 1600 datirt.

Obgleich Italien um diese Zeit ein Jahrhundert beschloß, welches für seine Litteratur eines der glänzendsten gewesen war, obgleich eine Menge vortreflicher Schriftsteller die angenehmste und schönste unter allen europäischen Sprachen bereichert und festgesetzt hatten, so hatte doch die Dichtkunst um der Verschiedenheiten willen, welche sich zwischen der musikalischen und poetischen Harmonie fanden, von welchen im zweyten Kapitel geredet worden ist, für die Musik noch nicht genugsame Quellen des Ausdrucks eröfnen können. Die Dichter schrieben einzig und allein, um gelesen zu werden; dachten also nie an den Gesang. Dante, ein zwar rohes aber erhabenes Genie, stark aber unregelmäßig, in Schönheiten und Fehlern gleich unbiegsam, bot den Musikern einen Styl dar, welcher den brasilischen Goldgruben glich, worin man zwischen Erde und Schlacken hin und wieder einige Streifen vom feinsten Golde entdeckt. Petrarch, der Plato der Dichter, erfand auf dem italiänischen Parnaß eine neue Gattung, erschöpfte sie aber selbst. Seine ganz originale Lyra mußte bloß von ihm gespielt werden, wenn sie ihre himmlischen Töne hergeben sollte. Die Musiker konnten daher, so sehr sie auch mit einander wetteiferten, seine Gedichte zu componiren, die Feinheit seiner einfachen und erhabenen Empfindungen nie erreichen, weil sie durch ein allzu verwickeltes Tonsystem gefesselt waren. Wer die Noten des Villaers oder des Josquinus zu den süßen Seufzern des Petrarch sieht, glaubt den Satyr zu sehen, welcher im Amynt des Tasso mit haarigten Händen die entblößten Schönheiten der Syl-

via betasten wollte. Sehr weit entfernten sich die kalten Reimer des funfzehnten Jahrhunderts von diesem Wege. Pietro Bembo, welcher den Sänger der Laura nachahmen wollte, konnte bloß sein Aeusseres erreichen; Angelo di Costanzo war zwar wegen der Stärke seiner Gedanken und ihres Zusammenhangs berühmt, hatte aber gar kein Colorit und war oft prosaisch; Giovanni della Casa war phrasenreich, hatte einen ausgearbeiteten Styl, täuschende Perioden, aber mehr Worte als Sachen; Sanazzaro dichtete auf lateinische Art, war aber in seiner eigenen Sprache ein unglücklicher Schriftsteller; Rinieri, Varchi, Guidiccione, Molza, und tausend andere frostige und geschmacklose Reimer, ob sie gleich rein und regelmäßig waren, konnten doch der Musik eben nicht viel helfen. Ariost und Tasso haben zwar an mancher Stelle eine meisterhafte leidenschaftliche Sprache, waren aber demohngeachtet der Natur ihrer Gedichte nach, welche meistens erzählend sind, der Länge ihrer Gesänge, und der zu häufigen und symmetrischen Wiederholung der Reime wegen in den Stanzen, in eben dem Fall. Die Chöre, welche in den italiänischen Trauerspielen einzig und allein für den Gesang bestimmt waren, beförderten die Fortschritte der Kunst ebenfalls nicht sehr, weil sie theils meistens lange moralische Betrachtungen enthielten, die einer schönen Modulation unfähig waren, theils auch, weil sie mit mehrern Stimmen gesungen wurden, folglich mehr volle und mannichfaltige Accorde, als eine angenehme Melodie hervorbringen konnten. Es blieben also bloß die Madri-

gale übrig,[80]) welche damals als Cammermusik gebraucht wurden, und man hat zu dieser Absicht viele und vortrefliche Stücke von Tasso, Guarini, Cassola, und vorzüglich von Strozzi componirt. Aber die Kürze solcher Gedichte, und die um diese Zeit eingeführte Gewohnheit, sie mit einem witzigen Einfall zu schließen, wodurch sie den Epigrammen des Martial ähnlich wurden, erlaubte den Dichtern nicht, empfindungsreiche Gegenstände dazu zu wählen.

80) Bey dem in neuern Zeiten abgekommenen Gebrauch dieses Wortes, werden sich wenige einen deutlichen Begriff davon machen können. Die beßte Nachricht vom Ursprunge des Wortes Madrigal giebt Donius in seiner Abhandlung delle melodie, pag. 113. „Madrigali poco leggiadramente furono prima da' Provenzali chiamati *Madrials*: perchè in cose materiali, ciò è humili e vili communemente s'usavano. La quale è la loro vera etimologia, e non altre stirachiate che recano alcuni." „Die Madrigale „wurden anfänglich von den Provenzalen nach ihrer weichen „Aussprache Madrials genannt, weil man sie nemlich zu „materiellen Sachen, das heißt, zu gemeinen und niedrigen „Vorfällen gewöhnlich gebrauchte. Dieß ist die wahre Herleitung des Worts; alle andere sind nur bey den Haaren „herbeygezogen." An einem andern Orte nennt er es Matrialis und scoliasma. s. de praestant. mus. vet. pag. 58. oder in den zusammengedruckten Werken T. I. p. 128. Uebrigens waren es Compositionen auf kurze Gedichte, die nicht mehr als höchstens 15 Zeilen hatten. Der dabey gebrauchte musikalische Styl war ursprünglich ein taktmäßiges Recitativ. Nachher wurde er aber gesangreicher, und verwandelte sich endlich gar in einen sehr ausgearbeiteten Fugenstyl. Die Motetten sind gewissermaßen an dessen Stelle getreten. Die Art des Madrigalgesangs wurde auch auf Instrumente übertragen; daher findet man aus dem 16ten und 17ten Jahrhundert auch Madrigale für die Orgel und andere Instrumente.

Caccini suchte daher die Dichter überall anzureitzen, absichtlich für den Gesang zu arbeiten; worauf D. Angelo Grillo seine Pietosi affetti, und der Graf von Vernio das schon oben angeführte Intermezzo schrieb. Selbst Caccini betrat diese Laufbahn, und dichtete bisweilen etwas, wovon die folgende Canzonette zum Zeugniß dienen kann, die ich aus seinen musikalischen Werken hier abschreibe, um seinen Landsleuten diesen von Dichtern und Musikern vergessenen geschickten Mann bekannter zu machen. Er verdient einen ausgezeichneten Platz unter beyden.

Udite, udite, amanti,
Udite, o fere erranti,
O Cielo! o Stelle!
O Luna! o Sole!
Donne e Donzelle!
Le mie parole:
E se a ragion mi doglio
Piangete al mio cordoglio.

La bella Donna mia
Già sì cortese, e pia,
Non so perchè,
So ben che mai
Non volge a me
Quei dolci rai:
Ed io pur vivo e spiro!
Sentite che martiro.

Care, amorose Stelle,
Voi pur cortesi e belle
Con dolci sguardi
Tenesti in vita

Da mille dardi
L' alma ferita,
Ed or più non vi miro!
Sentite che martiro.

Ohimè! che tristo e solo
Sol' io piango il mio duolo,
L' alma lo sente
Sentilo il cuore,
E lo consente
L' ingiusto amore:
Amor sel vede e tace,
Ed ha pur arco e face.

In der Vorrede zu seinen Nuove Musiche bezeugt er vor allem, daß er aus dem Umgang und aus den Rathschlägen gelehrter Männer mehr Vortheile gezogen habe, als von einem dreißigjährigen Studium in den Musikschulen und im Contrapunkt, der nach seiner Meynung zur Vervollkommung der Musik wenig oder nichts beyträgt.[81])

Nach der Abreise des Grafen von Vernio nach Rom, wo er beym Pabst Clemens VIII. Maestro di Camera wurde, gieng die litterarische Gesellschaft in das Haus eines andern florentinischen Edelmanns, mit Namen Jacopo Corsi über, der ebenfalls ein großer Gönner der schönen Künste, und vorzüglich in der Theorie der Musik sehr bewandert war. Ita-

81) Diejenigen Dichter und Musiker irren sehr, welche glauben, ohne Hülfe der Philosophen in ihrer Kunst deutliche Begriffe bekommen zu können. Es gehört (sagt ein berühmter Schriftsteller unsers Jahrhunderts) für die Dichter, Gedichte zu machen, für die Musiker, Musik zu machen; gut von beyden zu reden, gehört aber einzig und allein für den Philosophen.

Anm. des Verf.

lien hat von ihm, außer einigen in Musik gesetzten Canzonetten, eine Abhandlung über die Musik der Alten, und über die Kunst gut zu singen, welche an den Caccini gerichtet ist.[82]) Sehr genaue Freunde von diesem Corsi waren Ottavio Rinuccini, ein florentinischer Edelmann und guter Dichter, ob er gleich in Italien nicht sehr bekannt ist, weil er den größten Theil seines Lebens in Frankreich zugebracht hat, und Jacopo Peri, ein sehr geschickter Musiker; diese nebst dem Caccini und Corsi studirten die Art und Weise, Musik und Worte mit einander zu vereinigen, so fleißig, daß sie endlich das wahre alte Recitativ der Griechen, welches schon seit langer Zeit der Hauptzweck ihrer Untersuchungen war, fanden, oder doch gefunden zu haben glaubten. Um zu sehen, wie sich die neue Erfindung ausnehmen würde, wurde Ottavio Rinuccini von den übrigen angespornt, irgend ein dramatisches Gedicht zu verfertigen. Er machte hierauf die Daphne, eine Hirtenfabel, welche 1594 im Hause des Corsi aufgeführt wurde. Die Musik dazu war von Caccini und Peri unter der Aufsicht des Rinuccini selbst verfertigt worden, der zwar die Musik nicht studirt, aber demohngeachtet ein so feines Ohr hat-

82) Diese Abhandlung wird irrig dem Corsi zugeschrieben, weil sie unter dem Namen des vorher erwähnten Bardi, Grafen von Vernio, bekannt und in den Werken des Doni Tom. II. pag. 233. unter eben diesem Namen abgedruckt ist. Sie führt am gedachten Orte die Aufschrift: Discorso mandato da Giov. de' Bardi a Giulio Caccini, detto Romano, sopra la Musica antica, e'l cantar bene, und ist 4 Bogen stark.

te, und so fein zu unterscheiden wußte, daß er desfalls selbst von den Musikern geachtet und verehrt wurde.

Weit grösseres Glück machte in der Folge ein anderes Schäferstück von ihm, betitelt: L'Euridice Tragedia per musica. Außer einigen vortreflichen Arien von Jacopo Corsi, und der Parthie der Eurydice nebst den Chören, wobey Caccini die Hand im Spiel hatte, war der größte Theil des Stücks von Peri mit weit grösserer Sorgfalt componirt. Alle Umstände vereinigten sich, dieß Schauspiel zu einem der vollkommensten unter allen zu machen, die damals in Italien bekannt waren. Die Neuheit der Erfindung, welche die Florentiner in große Verwunderung setzte; der Ruhm der Componisten, und der Zusammenkünfte, welche zum Beßten der toscanischen Litteratur gehalten wurden; die Gelegenheit, bey welcher es vorgestellt wurde, nemlich die Vermählung der Maria Medicis mit dem Könige von Frankreich, Heinrich IV,; die ausgesuchte Versammlung, unter welcher sich nicht nur viele Fürsten und italiänische und französische Herren, außer dem Großherzog und dem päbstlichen Legaten, befanden, sondern auch die geschicktesten Männer von Italien, welche besonders dazu nach Florenz eingeladen waren, nemlich: Giambattista Jaccomelli, Luca Dati, Pietro Strozzi, Francesco Cini, Orazio Vecchi, und der Marchese Fontanella, die sämmtlich entweder vortrefliche Praktiker, oder doch erfahrne Kenner der Kunst waren; die Genauigkeit der Ausführung durch die geschick-

testen und ausgebildetsten Personen unter der Aufsicht des Dichters, welcher die Seele des ganzen Schauspiels war; endlich der poetische Werth des Drama, welches zwar nicht ganz fehlerfrey, aber doch immer in Absicht auf dessen musikalische Beschaffenheit und den pathetischen Styl desselben das beste Werk ist, welches Italien bis zu den Zeiten des Metastasio gesehen hat. Einige Stellen werden meine Behuptung rechtfertigen. Man sehe die Erzählung, welche Daphne vom Tode der Eurydice macht:

Orf. Ninfa, deh! sii contenta
Ridir perchè t'affanni,
Che tacciuto martir troppo tormenta.
Daf. Com' esser può giammai
Ch'io narri e ch'io riveli
Si miserabil caso? o fato! o Cielo!
Deh! lasciami tacer, troppo il saprai.
Coro. Dì pur: sovente del timor l'affanno
E' dell' istesso mal più grave assai.
Daf. Troppo più del timor fia grave il danno.
Orf. Ah non sospender più l'alma dubbiosa.
Daf. Per quel vago boschetto,
Ove rigando i fiori
Lento trascorre il fonte degli allori,
Prendea dolce diletto
Con le compagne sue la bella Sposa,
Chi violetta, o rosa
Per far ghirlanda al crine
Toglica dal prato, e dall' acute spine,
E qual, posando il fianco
Sulla fiorita sponda,
Dolce cantava al mormorar dell'onda.
Ma la bella Euridice

Movea, danzando, il piè ſul verde prato,
Quando (ria ſorte acerba!)
Angue crudo e ſpietato,
Che celato giacea tra fiori, e l'erba,
Punſele il piè con ſi maligno dente,
Ch'impallidì repente,
Come raggio di ſol, che nube adombri:
E dal profondo cuore
Con un ſoſpir mortale,
Si ſpaventoſo ohime! ſoſpinſe fuore,
Che quaſi aveſſe l'ale
Giunſe ogni Ninfa al doloroſo ſuono;
Ed ella in abbandono
Tutta laſcioſſi allor nelle altrui braccia.
Un ſudor via più freddo aſſai che giaccio
Spargea il bel volto, e le dorate chiome.
Indi ſ'udio il tuo nome
Fra le labbra ſuonar fredde e tremanti:
E volti gli occhi al Cielo
Scolorito il bel viſo, e i bei ſembianti
Reſtò tanta bellezza immobil gelo.

Nicht weniger schön ist die Scene, wo Orpheus den Pluto bittet, die verlorne Gattin ihm wieder zu geben. Da sie aber zu lang ist, so gebe ich hier bloß die Stanzen, welche Orpheus singt, ehe er vor den König der Hölle kommt.

Funeſte piaggie, ombroſi, orridi campi,
Che di ſtelle o di Sole
Non vedeſte già mai ſcintille o lampi,
Rimbombate dolenti
Al ſuon delle angoſcioſe mie parole,
Mentre con meſti accenti
Il perduto mio ben con voi ſoſpiro:
E voi, deh per pietà del mio martiro,
Che nel miſero cor dimora eterno,
Rimbombate al mio pianto, ombre d'Inferno.

Ohimè! che sull' Aurora
Giunse all' occaso il Sol degli occhi miei,
Misero! e su quell' ora,
Che scaldarmi a bei raggi mi credei,
Morte spense il bel lume, e freddo, e solo
Restai fra pianto e duolo,
Com' angue suole in fredda piaggia il verno;
Rimbombate al mio pianto, ombre d'Inferno.
E tu mentre al Ciel piacque
Luce di questi lumi
Fatti al tuo dipartir fontan'e fiumi,
Che fai per entro a'tenebrosi orrori?
Forse t'affliggi e piagni
L'acerbo fato, e gl'infelici amori?
Deh! se scintilla ancora
Ti scalda il sen di que' si cari ardori,
Senti, mia vita, senti
Quai pianti e quai lamenti
Versa il tuo caro Orfeo dal cor interno:
Rimbombate al mio pianto, ombre d'Inferno;

Nichts desto weniger stieß Rinuccini doch auf eine Klippe, auf welche die Erfinder solcher Gattungen so oft stoßen, nemlich auf die Vermischung alter und neuer Gebräuche. Da die Schäferstücke durch den Ruhm, welchen der Pastor Fido und Amynt erhalten hatten, sehr in Gebrauch kamen, so ließ sich Rinuccini verleiten, zum Gegenstand seiner Erfindung eine ländliche Fabel zu wählen, und sich bisweilen des affektirt zärtlichen und unmäßig geschmückten Styls zu bedienen, in welchem die Dichter jener Zeiten gewohnt waren, die Hirten reden zu lassen. Daher ist es nicht zu verwundern, wenn Tyrsis den Amor bittet, daß er einen Platzregen von Süßigkeit auf ihn fallen lassen, und ein Lä-

cheln des Paradieses erregen möge; wenn Arietro den Ort sucht, wo sein schönes Feuer zu Eis gefriere; wenn die Erde und die ätherischen Regionen bey den wollüstigen Seufzern eines verliebten Herzens brennen, und was dergleichen Redensarten mehr seyn mögen, die einem gezierten Italiäner des 16ten Jahrhunderts wohl anstehen, aber auf keine Weise der Simplicität der thracischen Hirten zu den Zeiten des Orpheus angemessen sind. Von dem damaligien Gebrauch der Madrigalmusik, und von dem Umstand, daß die italiänische Sprache den kurzen und geschwinden Gang noch nicht angenommen hatte, welchen das Recitativ erfordert, bekam daher die Eurydice eine solche Einrichtung, daß sie mehr eine aneinander gehängte Reihe von Madrigalen genannt zu werden verdiente, als ein Trauerspiel, wie es ihrem Erfinder gefallen hat, sie zu benennen. Auf ähnliche Weise konnte der Verfasser durch die zu gewissenhafte und übel verstandene Nachahmung der Alten, die Langweiligkeit vieler Scenen, und des letzten Akts, welcher völlig unnütz ist, nicht vermeiden. Er glaubte das Drama nothwendig in fünf Akte abtheilen zu müssen, obgleich sein zu einfaches Thema nicht hinlänglichen Stoff dazu enthielt. Die angebrachte Veränderung der Scene, ob sie gleich aus den im ersten Kapitel dieses Buchs von mir angeführten Gründen der Natur des Drama nicht zuwider ist, ist doch in der Eurydice allzu schleunig, weil man auf einmal aus den lieblichsten Gefilden in die Hölle versetzt wird, ohne durch irgend etwas, wie es doch gesollt hätte,

zu diesem Uebergang vorbereitet zu seyn. Diese Freyheit, die beym Rinuccini zu entschuldigen ist, weil er der erste war, und weil es sein Gegenstand vielleicht nicht anders zulassen wollte, wurde in der Folge von andern bis zur Ausschweifung getrieben, so wie seine Nachfolger aus dem fröhlichen Ausgang, welchen er seiner Fabel aus keinem andern Grunde gab, als weil es sich bey einer so fröhlichen Feyerlichkeit nicht anders schicken wollte, [83]) unvorsichtigerweise die Regel herleiteten, daß das Ende aller Dramen fröhlich seyn müsse.

In den folgenden Jahren stellte man ebenfalls zu Florenz ein anderes Drama von Rinuccini, die Ariadne betitelt, nach der Composition des Claudio Monteverde, nachmaligen Capellmeister zu Venedig, vor; das Soliloquium, worin Ariadne über die Verlassung des Jason jammert, wurde lange Zeit von den Musikern als das Meisterstück der Kunst in dieser Art angesehen, und sie sprachen nicht anders davon, als man jetzt von der Serva Padrona, von Pergolese in Musik gesetzt, oder von dem Monolog der Dido des Metastasio, componirt von Vinci, spricht. Dieß sieht man aus der Abhandlung über die scenische Musik vom Giambattista Doni [84]) und aus der Dissertation, welche den Scherzi musicali dieses Claudio Monteverde, gesammelt von seinem Bruder Giulio Cesare, und ge-

83) Dieß sagt Rinuccini selbst in seiner Zueignungsschrift, S. 14.

84) Della musica scenica, cap. 9. im 2ten Bande der zusammengedruckten Werke.

druckt in Venedig bey Ricciardo Amadino, angehängt ist. Auch in derjenigen Scene ist der Dichter nicht schlecht, welche anfängt:

O Teseo, o Teseo mio
Se tu sapessi, oh Dio!
Se tu sapessi ohimè! come s'affanna
La povera Arianna;
Forse, forse pentito
Rivolgeresti ancor la prora al lito.

Ich schreibe sie aber nicht ganz ab, theils um nicht zu weitläuftig zu werden, theils auch, weil man aus den schon oben angeführten Stellen das Verdienst des Dichters hinlänglich erkennen kann.

Die Pracht in den Veränderungen der Scene, womit diese Dramen vorgestellt wurden, war ausserordentlich. Grünende Felder, angenehme Gärten, weite Aussichten in ferne Meere, aufgethürmte Wellen, Meeresstürme, Donner und Blitze, die aus den schwarzen Wolken des künstlich verdunkelten Himmels spielen, angenehme Wohnungen in den elisäischen Feldern, die Schrecken des Tartarus, durch das fürchterliche Jammern der Unglücklichen vermehrt, Büsche und unversehens hervorkommende Bäume, aus deren Stämmen hüpfende Satyren heraussprangen, und Faunen, Napäen und Silenen, auf neue und ungewöhnliche Weise gebildet, Flüsse, welche im hellsten Wasser die Nymphen sehen ließen, die darin herumplätscherten, kurz, alles was nur in der physischen Welt schön ist, und

was sich nur immer zur Fabel schicken wollte, wurde zum Schmuck derselben erfunden. [85])

Um die Neugierde der Leser völlig zu befriedigen, wollen wir auch noch etwas von der Musik sagen, deren Fortschritte in Absicht auf das Melodrama mit den Fortschritten der Poesie vereinigt betrachtet werden müssen. Der Wechsel der Zeiten, die Verschiedenheit des Geschmacks, der auf musikalische Dinge einen so großen Einfluß hat, und vielleicht auch der ausschweifende Luxus der gegenwärtigen Musik, stellt uns jene, in Vergleichung mit der jetzigen, als sehr armselig und plump vor. Sie litt in der That Mangel an Noten, man konnte ihren Sinn nicht hinlänglich verstehen, sie hatte keine Mannichfaltigkeit, und das Zeitmaaß war nicht hinlänglich ausgedrückt, weil die Componisten gewohnt waren, keine andere als Kirchen- und Madrigalmusik zu hören, worin ähnliche Fehler herrschten. Hingegen hatten die Compositionen eine gewisse Simplicität, die in vielem Betracht dem übertriebenen Pomp der unsrigen vorzuziehen war. Die Poesie und Sprache behaupteten ihre Rechte; nicht so in der neuern, wo die Worte oft erbärmlich zerstümmelt werden. Besonders ist der gebahnte Weg jener Meister zum guten Ausdruck des Recitativs der einzige, den die Componisten aller Zeiten gehen sollten. [86]) Sie waren Philosophen, und urtheil-

85) Nic. Erythraei Pinacotheca viror. illustrium, wo von Ottavio Rinuccini gehandelt wird.

86) Ich werde nächstens Gelegenheit haben, eine Probe von dieser Art des Recitativs zu liefern, und glaube

ten als Philosophen. Das Studium der Alterthümer zeigte ihnen, daß jene Art von Stimme, welche von den Griechen und Lateinern zum Gesang bestimmt war, und diastematica, fast gezogen und unterhalten, genannt wurde, [87]) zum Theil geschwind, zum Theil sehr mäßig zwischen den aufgehaltenen und langsamen Bewegungen, und den geschwindern der gewöhnlichen Rede fortschreiten konnte, so daß sie sich so viel als möglich der andern Art von Stimme näherte, welche der gemeinen Rede eigen ist, und von den Alten continuata (stetige) genannt wurde. Aus den Betrachtungen über ihre eigene Sprache bemerkten sie, daß einige Töne der gewöhnlichen Rede so klingen, daß man eine Harmonie dazu machen, oder welches einerley ist, sie durch harmonische Intervalle unterscheiden kann, da andere hingegen gar nicht klingen, sondern nur leicht durchlaufen, bis wiederum andere kommen,

sicher, der Leser wird es nicht so erbaulich finden, als unser Verfasser. Wir haben in den neuern Zeiten glücklicher Weise diesen gebahnten Weg verlassen, und ich sollte denken, (in Deutschland ist es gewiß der Fall) unser Recitativ hätte nichts dabey verloren. Da ich hier kein Beyspiel liefern kann, so wird sich der Leser vorläufig bloß dadurch einen hinlänglichen Begrif davon machen können, wenn ich ihm sage, daß dieses so gerühmte Recitativ taktmäßig gesungen wurde.

87) Der Verf. giebt auch bisweilen seine eigenen Erklärungen, die von allen andern abgeben. So möchte ich z. B. der Erklärung des Wortes voce diastematica durch quasi trattenuta e sospesa nicht beystimmen, da diastema mit dem Worte Intervall völlig einerley Bedeutung hat, voce diastematica folglich unmöglich etwas anders als eine in musikalischen Intervallen fortschreitende Stimme heißen kann.

die des Tons oder der harmonischen Bewegung fähiger sind. Sie entdeckten endlich diejenigen Arten, und diejenigen besondern Accente, deren sich die Menschen in den Empfindungen der Freude, des Schmerzes, des Zorns und anderer Leidenschaften allgemein bedienen, und erkannten daraus, daß sich der Baß mehr oder weniger, je nachdem es ihre Langsamkeit oder Geschwindigkeit erfodere, bewegen, hingegen zwischen den falschen und guten Verhältnissen liegen bleiben müsse, bis die Stimme des Redenden durch mancherley Noten endlich auf den Punkt komme, wo ein neuer Zusammenklang möglich sey. So erklärt sich Peri in seiner Vorrede, und so verfuhren (ob sie gleich im Anfange der Erfindung nicht alle Vollkommenheit der Kunst erreichen konnten) großentheils jene geschickten Componisten.

Componisten und Musiker unserer Zeit, die ihr mit dem der Unwissenheit eigenen Stolze die rühmlichen Bemühungen anderer Jahrhunderte verachtet, sagt mir, ob einer unter euch ist, der so viele philosophische Grundsätze seiner Kunst weiß, als jene Männer aus dem siebenzehnten Jahrhundert wußten, die ihr mit dem höflichen Titel von Anhängern des Abgeschmackten beehrt.

Ein Hauptstück der dramatischen Musik ist die Arie, welche hier nicht mit Stillschweigen übergangen werden darf. Der Ritter Planelli behauptet, daß sie erst gegen die Mitte des verflossenen Jahrhunderts in die Melodramen eingeschoben worden ist, die bis dahin ganz aus Recitativen bestanden,

und deren ganze Musik im Recitativstyl componirt war. Die Einführung der Arien wird dem Ciccognini zugeschrieben, der in seinem Jason, einem im Jahre 1640 öffentlich bekannt gewordenen Melodrama anfieng, das ernsthafte Recitativ mit Anakreontischen Stanzen zu unterbrechen. [88]) Tiraboschi in seiner Geschichte der italiänischen Litteratur (Tom. VII. pag. 335.) und Signorelli in seiner Storia de' Teatri sind dem Planelli in dieser Nachricht gefolgt. Diese geschickten Schriftsteller sind alle hintergangen worden, weil sie sich die Mühe nicht gaben, die Quellen selbst zu untersuchen. Es ist nicht wahr, daß vor dem Ciccognini das italiänische Melodrama ganz aus Recitativen bestanden hat; es ist nicht wahr, daß er die anakreontischen Stanzen zuerst eingeführt hat. Beydes findet man schon beym ersten Ursprung der Oper. Auf der eilften Seite der Musik des Peri zur angeführten Eurydice sieht man, daß Thyrsis die folgenden Verse solo sang:

Nel puro ardor della più bella stella
Aurea facella di bel fuoco accendi,
E quì discendi sull' aurate piume
Giocondo Nume, e di celeste fiamma
L' anime infiamma.

Lieto Imeneo d' alta dolcezza un nembo
Trabocchi in grembo ai fortunati amanti,
E tra i bei canti di soavi ardori
Sveglia nei cori una dolc' aura, un riso
Di Paradiso.

88) Trattato dell' Opera p. 14.

Diese machen so wohl in der Musik als in der Poesie eine vollkommene Arie aus. Die Ursachen sind: weil die Sinfonie vorhergeht, weil der Baß alle Noten des Sängers begleitet, weil sie noch mit andern Instrumenten begleitet werden, weil ein Ritornell zum zweyten Theil vorhanden ist, weil das Metrum von dem Metrum des Recitativs verschieden ist, weil es offenbar ein solcher Gesang ist, wodurch wir in unsern Tagen die Arien unterscheiden. Man findet sie auch nicht bloß in den Dramen des Rinuccini. Ich könnte viele von andern Verfassern anführen; allein zum letzten Beweiß begnüge ich mich mit einer sehr artigen Stelle aus der Flora von Andrea Salvadori, welche 1628, folglich 12 Jahre früher als der Jason, gedruckt ist.

J' era pargoletta
Quand' altri mi narrò,
Che Amor è viperetta,
Che morde quanto può:
Quel dir sì m' ingannò,
Che Amor gran tempo odiai,
Temendo affanni e guai.
Ma poichè un giorno io vidi
Lirindo ed egli me,
Ben chiaro allor m' avvidi,
Che serpe Amor non è.

Viel einfältiger und unverzeihlicher ist das Geschwätz des Crescimbeni, der noch im Anfange unsers Jahrhunderts schreiben konnte: So viel müssen wir berichten, daß in den Dramen voriger Zeiten nie Chöre statt gefunden haben, an deren Stelle man Zwischenspiele von aller Art erfunden

hatte. [89]) Hatte er die fünf Chöre nicht gelesen, womit die fünf Akte der Eurydice beschlossen werden? Hatte er die Daphne, die Ariadne, den Raub des Cephalus, die Medusa, die Flora, die heilige Ursula, und tausend andere nicht gesehen? Wußte er nicht, daß keines der berühmten italiänischen Dramen fast bis in die Mitte des sechszehenten Jahrhunderts ohne Chöre war, und daß sie viele auch noch durch den übrigen Theil des Jahrhunderts hatten? Eine solche Unwissenheit bey einem der ersten Geschichtschreiber der italiänischen Poesie ist fast unglaublich.

Wenn man also einem jeden das gebührende Lob in der Erfindung der ernsthaften Oper ertheilen will, so sieht man, daß die Stadt Florenz den Preiß hat, daß Giov. Bardi und Jacopo Corsi die Mäcenaten waren, Girolamo Mei und Vincenzo Galilei die Vorläufer im theoretischen Theil, und in der Kunst die Melodien aufzuschreiben, Emilio del Cavalieri der erste, welcher den andern von weitem die Straße zeigte, Giulio Caccini und Jacopo Peri in der Ausführung, daß aber das größte Lob dem Rinuccini gebühre, der mit der Harmonie und Schönheit seiner Verse, welche den Zwecken der vereinigten Künste so angemessen waren, und noch mehr mit seinem Ansehen, seiner Kenntniß der Alten, und durch die Abhängigkeit, worin er die andern zu erhalten wußte, sich zum Erfinder einer neuen Gattung machte, die der Poesie, der Musik und seiner Nation gleich viel Ehre gebracht hat.

89) s. Commentarj alla volgar Poesia, Vol. 1. Lib. 4. Cap. 10.

Der Anfang der komischen Oper fällt gleichfalls in das Ende des funfzehnten Jahrhunderts. Die erste, von welcher eine Nachricht auf uns gekommen ist, kam zu Venedig im Jahr 1597 unter dem Titel: *Anfiparnasso Commedia*, heraus, und war dem Don Alessandro von Este zugeeignet. Man weiß nicht, wo und in welchem Jahre sie aufgeführt wurde. Der Autor war aus Modena, hatte die Musik und Poesie gemacht, und nannte sich Orazio Vecchi, den man aber nicht mit dem Orfeo Vecchi verwechseln muß, der ein Musiker und Capellmeister in eben dem Jahrhunderte war. In der Zueignungsschrift rühmt er sich der erste zu seyn, der dramatische Poesien in Musik gesetzt habe, und diese Berühmung des Autors hat man in einer lateinischen Grabschrift auf ihn, die man in Modena noch sehen kann, und welche uns Muratori in seiner vollkommenen Poesie mitgetheilt hat, wiederholt; allein der Leser, der unsere Erzählung bis hieher gelesen hat, kann urtheilen, ob dieß mit Recht gesagt werden kann oder nicht. Der Amphiparnaß kam nachher in eine solche Vergessenheit bey den Italiänern, daß Apostolo Zeno, der sonst in dieser Art von Gelehrsamkeit sehr bewandert war, dem Muratori in einem Briefe gestand, er kenne nicht einmal die Existenz desselben. Auch Muratori wußte weiter nichts davon, als was er aus der erwähnten Inschrift hatte. Maffei in seinem Discours über das italiänische Theater, und Quadrio wollen das Stück dennoch gesehen haben Endlich ist es auch mir unter andern musikalischen

Werken in die Hände gefallen. Weder die Musik noch die Poesie würden es verdienen, desselben zu erwähnen, wenn mich nicht der Umstand, daß es das erste in seiner Art ist, verbände, ihm in dieser Geschichte einen kleinen Platz zu gönnen. Pantalon, Harlekin, Brigella, und der Capitain Cardono, ein Spanier, sind unter andern die lustigen Personen. Sie reden Castilianisch, Bolognesisch, Italiänisch, und sogar Hebräisch; man kann leicht denken, was für ein harmonischer Mischmasch hieraus entstehen mußte. Man sehe nur im zweyten Act die artige Unterredung zwischen Isabella und dem spanischen Capitain, der aus einem alten Wohlwollen der italiänischen Nation gegen uns, auf dem Theater stets lächerlich gemacht werden muß.

Cap. No me hagais mas de estas burlas,
Porque poco ha faltado,
Que no soy de dolor muetto..
Isab. S'a gli arcabugi, et alle collubrine
Set' uso a far gran core,
Perchè temete poi scherzi d' amore?
Cap. Perchè todo vince amor.
Isab, Amor non sò, ma voi ben mi vincesti,
Quando vi fei Signore
Di questa vita, di questo core.
Cap. Decidme; mi Segnora,
De quien son estas tetiglias?
Isab. Del Capitan Cardon.
Cap. Y los oscios, y las orescias?
Isab. Del Capitan Cardon.
Cab. Y el rostro, y las narices?
Isap. Del Capitan Cardon.
Cap. La fruente, y la cabezza?

Isab. Del Capitan Cardon.
Cap. Y la capegliatura?
Isab. Del Capitan Cardon.
Cap. Los dientes, y los labios?
Isab. Del Capitan Cardon.
Cap. La vida, y el corazon?
Isab. Del Capitan Cardon?
Cap. O muy contiento!
O muy tambien amado,
Y de mi Dama muy avventurado!

Obgleich Isabelle verliebt gegen den Capitain thut, so spottet sie dennoch über ihn, nachdem er weggegangen ist, worin die Mädchen aus dem funfzehnten Jahrhundert den unsrigen völlig gleich sind. Wenn ein Dichter von der Schönheit einer solchen Scene bezaubert wird, so wird sich ein Musiker nicht weniger über die sonderbare Harmonie verwundern, welche man in der folgenden Scene findet.

Françatrippa, der Knecht, will den Hebräern ein Pfand überliefern. Er klopft an der Pforte der Judenstadt, indem jene ihre Reden hersagen.

Fran. Tich, tach, toch,
Tich, tach, toch.
O Hebraeorum gentibus!
Sù prest: arvi sù: prest:
Daj hom da ben, che tragh zo l' us.

Juden. Ahi Baruchai,
Badanai, Merdochai,
An biluchan, chet milotran:
La Barucabà.

Fran. A no farò vergot, mai de negot.
Ch'i fa la sinagoga?

O! che il Diavolo v'affoga.
Tich, tach, tich, toc, tic, tac, tic, toc.
Juden. Oth zorochot, Astach mustach,
Iochut, zorochot,
Calamala Balachot,
Fran. U uhi! O, ohi:
Omessir Aron,
Juden. Chi ha pulset a sto porton?
Fran. Son mi, son mi, messir Aron.
Juden. Che cheusa volit? che cheusa volit?
Fran. A voraff impegnà sto Brandamant.
Juden. O Samuel, Samuel!
Venit a beff, venit a beff;
Adonai; che le è lo Goi,
Che è venut con lo parachem.
Andre Jud. L'è Sabbà, ohe non podem.

Wenn ich sage, daß die Musik einer solchen Poesie völlig entspreche, so widerfährt beiden die gebührende Gerechtigkeit.

Sechstes Kapitel.

Betrachtungen über das Wunderbare. Ursprung und Verbreitung desselben in Europa. Ursachen der Vereinigung desselben mit der Musik und Poesie im Melodrama.

Unter den litterarischen Phänomenen, die demjenigen erscheinen, welcher die Veränderungen des italiänischen Theaters untersuchen will, ist das übertrieben Wunderbare, meiner Meynung nach, nicht das geringste, welches sich schon beym Ursprung zu dem Melodrama gesellte, es Schritt vor Schritt durchs ganze verflossene Jahrhundert hindurch, und selbst noch durchs gegenwärtige, nicht bloß in Ita-

lien, sondern auch bey andern Nationen verfolgte, wohin es verpflanzt wurde. Dieß mußte den italiänischen Schriftstellern nothwendig in die Augen fallen; daher findet man keinen einzigen unter denen, welche die Geschichte der Wissenschaften zu schreiben unternommen haben, der nicht von Maschinen, Decorationen, von der Mythologie, Fabel, und von dem Hauptcharakter des Melodrama in jenen Zeiten rede. Woher aber die Dichter eine solche Idee genommen haben; durch welche sonderbare Veränderung des Geschmacks eine so gebildete Nation so viel Vergnügen daran habe finden können, um auf dem Theater das unnatürliche dem natürlichen, den Unsinn der Wahrheit, die Verbannung alles gesunden Verstandes den unveränderlichen Regeln der Kritik, die uns von den Alten hinterlassen sind, vorzuziehen; ob das Uebel von der Poesie oder von der Musik hergekommen sey, oder ob man es bloß den Umständen der Zeit zuschreiben müsse; dieß ist es, was bisher noch kein italiänischer Schriftsteller untersucht hat, und was ich nun nach meiner Art zu desto grösserer Aufklärung meines Gegenstandes untersuchen werde.

Ob es gleich außer allem Zweifel ist, daß irgend eine von den innern Kräften des Menschen ihn natürlicherweise auf das wahre leitet, und daß er bloß durch diese Kraft abgehalten wird, das Falsche anzunehmen, wenn er es als falsch erkennt; so ist es gleichfalls außer allem Zweifel, daß unter eben diesen Kräften auch eine andere befindlich ist, welche sich nicht in die Gränzen des Wahren ein-

schließen kann, in selbst erschaffenen idealischen Welten herumschweift, und sich an ihren Irthümern mehr ergötzt, als sie sich an der Wahrheit selbst ergötzen würde. Die erste dieser Kräfte ist der Verstand, die zweyte die Einbildungskraft, und in der letztern ist der Sitz des Wunderbaren. Die Gewißheit einer solchen Wirkung läßt sich leicht durch Erfahrung bestätigen. Es giebt Dinge, die, ob sie gleich dem Verstand als abgeschmackt und unglaublich vorkommen, die Einbildungskraft demungeachtet ungemein vergnügen. Man lese in Gegenwart eines Kindes, oder eines zwölf bis funfzehnjährigen Knaben das schönste Stück aus der Geschichte des Xenephon oder Livius, man mache ihm die geometrische Demonstration begreiflich, oder bringe ihm das schönste physikalische Experiment vor Augen, er wird bald anfangen, Langeweile zu haben, und sie durch seine Unaufmerksamkeit zu erkennen zu geben. Man erzehle ihm aber statt allem diesen die Fabeln des Aesop, oder die außerordentlichen und unglaublichen Begebenheiten des Mohren Aladin, von der bezauberten Höhle Merlins, vom Horn und dem Hyppogryphen Astolphs, vom Netz des Caligorantes, und andere solche Dinge, die von jedermann, und vom Knaben selbst, für närrisch und erlogen gehalten werden; er wird mit Vergnügen seine Kinderspiele verlassen, und bloß zuhören. Man frage einen Liebhaber und einen Dichter, warum sie einsam und allein sich in die dunkelsten Wälder vertiefen, und mit trauriger und gedankenvoller Miene zwischen wüsten und unersteiglichen Felsen den mensch-

lichen Umgang fliehen; und sie werden antworten, daß sie es deswegen thun, um den lieblichen Phantasien ihrer Imagination, den angenehmen und lieben Zaubereyen und den süßen Täuschungen nachhängen zu können, die ihnen oft für traurige Wahrheiten ein Ersatz sind. Wenn man die Geschichte untersucht, so findet sich, daß die sonderbaren Erfindungen der Dichtkunst, von Indien bis Spanien, von Homer an bis zu Metastasio, allgemeines Vergnügen erregt, und die Bewunderung aller Völker sich erworben haben. Das nemliche geschah auch viele Jahrhunderte hindurch durch Romanzen und die Begebenheiten der irrenden Ritter, welche, so voll sie auch von den abgeschmackten und lächerlichen Lügen waren, dem gebildetsten und edelsten Theil von Europa zur Ergötzung und angenehmen Unterhaltung dienten und den historischen und philosophischen Werken weit vorgezogen wurden. Die Feen, Zauberinnen, Sylphen, überhaupt alle Mißgeburten des menschlichen Unsinns gefielen der thätigen und lebhaften Imagination weit mehr, als die ernsthaften Demonstrationen derjenigen Seelenkraft, welche die Erforschung des Wahren zum Zweck hat. Die gleichsam in Unordnung gebrachte Natur, und die Verletzung der allgemeinen Gesetze des Weltalls durch eingebildete Wesen, war weit angenehmer als der beständige und regelmäßige Gang der erschaffenen Dinge.

Sobald ein Faktum außer Zweifel gesetzt ist, wird der Philosoph die Ursachen desselben zu entdecken suchen. Es gehört nicht für diesen Ort, und

noch weniger für meine geringe Einsicht, mich in einen Gegenstand zu vertiefen, der mehr Zeit und eine meisterhaftere Feder erfordert. Es kommt mir indessen vor, daß sich derjenige nicht sehr irren würde, welcher die Ursachen auf folgende Hauptstücke einschränken wollte.

Die Unwissenheit in den physischen Gesetzen der Natur mußte den Menschen zuerst dahin leiten, am Wunderbaren Vergnügen zu finden. Er sah einen Fluß aus einer hellen Quelle entspringen, und murmelnd zwischen den grünen Ufern dahin fließen; er sah daß die Pflanzen alle Jahr aufs neue hervorkeimen, die Bäume blühen und sich mit Laub bedecken; er sah die Nacht auf den Tag, und den Tag auf die Nacht wechselsweise folgen, und die Sonne durch den unendlichen Raum des Himmels mit unveränderlichem Lauf sich bewegen, bis sie sich seinen Augen unter dem Horizont entzog. Da er nun aus Mangel derjenigen Verstandeskraft, wodurch der Zusammenhang der Ursachen mit ihren Wirkungen begreiflich wird, die verborgenen physischen Kräfte nicht entdecken konnte, welche dem Fluß seinen Lauf, den Pflanzen ihr Leben, und der Sonne ihre Bewegung geben, so fand er es leichter, gewisse unsichtbare Mächte zu erfinden, und ihnen die Mühe zu übertragen, ähnliche Wirkungen hervorzubringen. Daher bildete er sich einen Gott, der in einer feuchten Grotte lag, mit Meergras begränzt war, und aus dem Schilf mit einem kristallenen Gefäß die Wasser goß; eine Schaale von der Wurzel der Bäume versteckt, welche die nährende Feuchtigkeit

gegen die äußern Theile trieb, war die nächste Ursache ihres Grünens. Eben so erfand man sich auch einen Apollo, dessen Haupt mit Stralen umwunden war, und welcher mit goldenen Zügeln in der Hand den leuchtenden Wagen des Tages leitete. Ferner gab er allen physischen Prinzipien des Weltalls Körper und Seele, und bevölkerte die Elemente, den Himmel und sogar die Hölle mit Göttern. Hierdurch bekamen die leichtgläubigen Sterblichen ein weites Feld für den Aberglauben, und die Dichter eine reiche Erndte, die sie auch so zu nutzen wußten, daß sie sich die Imagination der Völker unterwarfen.

Diese Imagination, von zwey dem Menschen sehr natürlichen Leidenschaften, nemlich von der Furcht und Hoffnung belebt, kam endlich so weit, ihre eigenen Erdichtungen zu glauben und Vergnügen daran zu finden. Sie glaubte sie, weil ein System, welches die Phänomene der Natur körperlich erklärte, jenen rohen Menschen, über welchen die Sinnen eine so große Herrschaft ausübten, sehr angemessen war. Sie fand Vergnügen daran, weil die Eigenliebe, dieses vornehmste Mittel zur Bewegung des menschlichen Herzens, ihre Rechnung dabey fand. So wie der Mensch glaubte, daß sich diese Menge von Gottheiten in die Geschäfte der Menschen mische, und sie leicht seine Freunde oder Feinde werden könnten, so wuchs in ihm die Achtung für sich selbst, und seine Zuversicht, indem er sich von so vielen Göttern unterstützt glaubte. Wenn er in irgend ein Unglück gerieth, so bildete

er sich ein, es komme dem Himmel so wichtig vor, daß er unversehens einen Haufen solcher Geister senden werde, ihn daraus zu erretten. Mißlang ihm irgend eine Unternehmung, so schrieb er es nicht seiner eignen Unklugheit oder Ungeschicklichkeit zu, sondern der Bösartigkeit eines unsichtbaren Geistes, von welchem er sich heimlich verfolgt glaubte. Der Raub der Helena, oder die den Griechen zugefügten Beleidigungen, waren nach der Meynung der Trojaner nicht die Ursachen ihrer Unglücksfälle, sondern der eingewurzelte Haß einiger Götter gegen die Familie des Laomedon. Nicht die Griechen waren es, die in der schrecklichen Nacht während dem Brande überall herumliefen, und alles niedermachten; die Göttin Juno war es, die mit einer drohenden und schrecklichen Art, mit einer Fackel in der Hand, das Feuer anzündete; der unversöhnliche Neptun war es, der mit seinem Dreyfuß an die Mauern stieß, und sie bis auf den Grund erschütterte. Wenn Aeneas die Dido verläßt, so thut er es auf Befehl einer Gottheit, und wenn die Tyrier nach sechsmonatlichem Widerstand sich dem Alexander ergeben; so geschieht es nicht aus Mangel an Muth, sondern weil Herkules dem berühmten Eroberer im Traume erschienen ist, und ihm die Schlüssel zur Stadt überliefert hat. Man sieht hieraus, daß die Menschen das Wunderbare aus einerley Grund lieben, daß sie sich in Gedanken jene eingebildeten Götzen schaffen, die sie Glück und Schicksal nennen, bloß um sich selbst zu täuschen.

Eine andere Quelle des Vergnügens an den Fabeln ist der Instinkt, welcher uns antreibt, unsere Glückseligkeit zu suchen. Von einer Seite mit einer Menge äusserer und innerer Fähigkeiten ausgerüstet, und von der andern in Umstände versetzt, wo die Mittel zu ihrer Befriedigung so selten sind, und wo die Uebel die kleinen und unterbrochenen Vergnügungen des Lebens so oft verbittern, haben die Menschen keinen andern Ersatz, als den lebhaften Wunsch glücklich zu seyn, und die Einbildungskraft, welche die Mittel erdichtet, es zu werden. Da sie nun in Gedanken alle Glückseligkeiten zusammen stellten, welche für jeden Sinn gehören, und die Zahl nebst dem Werth derselben so viel möglich noch vergrösserten, so kamen sie endlich auf die Erfindung der fabelhaften Paradiese, oder Orte des Vergnügens, die, so viel wir wissen, allen Nationen gemein gewesen sind. Und die hesperidischen Bäume, an welchen goldene Aepfel hiengen, die ewigen Zephire, welche in den Feldern von Cypern zwischen Myrthenblättern lieblich scherzten, die Flüsse von Milch und Honig in den glücklichen Inseln, die erquickenden Gebüsche des Adonis in Arabien, die Gärten des Alcinous, das Tempe in Thessalien, die Gärten der Armida, der wollüstige Gürtel der Venus, und die unsterblichen Jungfrauen, welche der listige Mahomet seinen getreuen Muselmännern nach ihrem Tode bestimmte, hatten nirgends ihren Grund, als in dem Flug einer beunruhigten Imagination, von dem Wunsche, alle möglichen Glückseligkeiten zu genießen, beseelt.

Die lezte Ursache ist die Liebe zur Neuheit. Es sey nun, weil das Wesen unsers Geistes in einer steten Thätigkeit besteht, oder weil er seiner unendlichen Fähigkeiten wegen keinen einzigen Gegenstand findet, der ihn völlig befriedigt, woraus der Wunsch, alle mögliche Gegenstände zu durchlaufen, entsteht, oder weil die angebohrne Neigung zum Vergnügen ihn antreibt, ihre Modificationen zu verändern, um alle Beziehungen zu entdecken, welche die Dinge mit ihm selbst haben, oder aus irgend einer andern uns unbekannten Ursache, so ist doch so viel immer unläugbar, daß der Mensch von Natur neugierig ist. Dieses Vermögen wird ihm so herrschend, daß, wenn ihm wirkliche Gegenstände fehlen, woran er es ausüben kann, er sich in eine abstrakte Welt vertieft, um Nahrung dafür zu finden. Zur Befriedigung dieser Unruhe ist die Mythologie und die Fabel beförderlich. So lange die Dinge einen ordentlichen Gang gehen, entsteht keine Verwunderung; aber eine Menge Gottheiten zu sehen, die den regelmäßigen Lauf der Natur unterbrechen, und an welche wir nicht anders als mit Schrecken zu denken wagen. Dieß ergreift die sich ihrer eignen Schwäche bewußten Gemüther, erregt Neugierde und eine gewisse aus Bewunderung, Ehrfurcht und Furchtsamkeit zusammengesetzte Empfindung. Ausserdem wird durch solche Mittel die Einbildungskraft verstärkt und erweitert. Wenn die Imagination keine andern Wege zur Auflösung eines Knotens kennt, als die gewöhnlichen, so ist die Erfindung deswegen nicht gehemmt und eingeschränkt; sie löst

den Knoten einer jeden Begebenheit durch eine Maschine, und weil sie den Beystand unsichtbarer Wesen hat, so ist ihr Flug kühner und freyer, und die Erfindung fremder. Die natürlichen Mittel würden nicht hinlänglich gewesen seyn, den Telemach aus den Gefahren der Insel der Calypso zu erretten; Minerve flog dahin, stürzte ihn von der Spitze eines Felsens ins Meer, rettete den Dichter aus seiner Verlegenheit und brachte die allzusehr bestürmte Tugend des jungen Helden in Sicherheit. Die Alten, welche in der Erkenntniß des Menschen weiter als wir waren, glaubten daher, die Fabel sey für die Poesie so nothwendig, als die Seele für den Leib, anstatt daß einige Neuere alle schönen Künste auf das vermeynte Wahre nach einer gewissen abstrakten Philosophie einschränken wollen, und dadurch zeigen, daß sie weder von dem einen, noch von dem andern viel verstehen. 90)

Nach der Anzeige der Quellen, woraus das Vergnügen am Wunderbaren entsteht, nähern wir uns nun unserm Gegenstand, und suchen den Ursprung desselben auf, in so weit es mit dem Melodrama Beziehung hat. Das Wunderbare, welches

90) Voltaire, der in Sachen des Geschmacks allgemein und mit Recht wie ein delphisches Orakel angesehen wird, schilt in folgenden Worten auf diese kalte Philosophie: es giebt unter uns eine Secte von harten Menschen, die sich solid nennen, von traurigem Geist, und halten sich für urtheilsvoll, weil sie der Einbildungskraft beraubt sind, gelehrte Männer, und Feinde der Wissenschaften, die gerne das schöne Alterthum und die Fabel verbannen möchten.

Anmerk. des Verf.

im verflossenen Jahrhundert im Melodrama eingeführt wurde, war von zweyerley Art, nemlich die Mythologie der Alten, und die Feen, Bezauberungen, Genien nebst dem ganzen übrigen fabelhaften Gefolge, welchem ich den Namen der neuern Mythologie geben werde. Es ist unnöthig, mich beym Ursprung der ersten aufzuhalten, da jedermann weiß, daß sie aus einer übelverstandenen Nachahmung der griechischen und lateinischen Dichter, aufs Theater übertragen, entstanden ist. Die zweyte Art verdient einige Betrachtungen.

Der gräßliche Anblick der Natur in den dem Pole zunächst gelegenen Ländern, die meistens mit Schnee bedeckt sind, welcher sich bald zu hohen Bergen aufthürmte, bald tiefe Abgründe eröfnete; die häufigen Vulcane, welche zwischen den vielen Eisklumpeln einen bewundernswürdigen Contrast machten; unermeßliche Wälder von dichten und grossen Bäumen, welche die Einwohner für so alt als die Welt hielten; strenge Winde aus den stets beeisten Meeren, welche aus den langen Kehlen der Berge heraus geblasen wurden, über große Hölzungen hin liefen, und durch ihr schreckliches Brüllen die Angeln der Erde aufsprengen zu wollen schienen; lange und tiefe Hölen, weite Seen, welche die Felder ungleich aushölten; die glänzenden Phänomene der nördlichen Sonne durch die schiefere Richtung ihrer Stralen; die langen und fast beständigen Nächte; überhaupt alle Umstände, die, man weiß nicht wodurch, einen außerordentlichen und schrecklichen Eindruck machen, und die große Stumpfheit

des Verstandes, die man bey den Eingebohrnen findet, weil sie in ihrem Clima gegen die ersten Bedürfnisse zu kämpfen haben, folglich nie eine schickliche Cultur erhalten können; mußten bey den nördlichen Völkern nothwendig eine Anlage zur Leichtgläubigkeit bewirken. Dieser Anlage bedienten sich die vermeynten Weisen dieses Volks, welche in ihrer Sprache Runers oder Rymers genannt wurden, und Dichter, Wahrsager, Priester und Aerzte zugleich waren. Sie erfanden oder beförderten wenigstens diejenige Art von Wunderbarem sehr bald, die ihnen am geschicktesten schien, zu ihrem eigenen Vortheil Bewunderung und Schrecken bey den Völkern zu erregen.

Eine traurige und grausame Religion, so wie sie dem Lande und den Bewohnern desselben zukam, faßte also Fuß bey den Götzendienern Skandinaviens. Der Krieg, von ihrem alten Eroberer Oddin gleichsam in die Zahl der Götter versetzt, hatte Felder und Steine mit Menschenblut gefärbt. Alles athmete daselbst Verderben und Tod. Der von seinen Nachfolgern vergötterte Gesetzgeber wurde von ihnen mit dem Titel eines Vaters der Niederlagen, eines Gottes der Schlachten, eines Verderbers und Mordbrenners beehrt. Die angenehmsten Opfer, die sie ihm darbrachten, waren die Seelen der in den Schlachten getödteten Männer, so wie die Belohnung, welche die tapfersten Krieger in dem künftigen Leben erwarteten, darin bestand, daß sie einen köstlichen Nektar aus den Hirnschädeln ihrer Feinde tranken, der ihnen von den Ouris, Nymphen von

übermenschlicher Schönheit, die in einer jeden falschen und viehischen Religion, wobey mehr die Sinne des Menschen als die Vernunft zu Rathe gezogen ist, zum angenehmsten Gegenstand der himmlischen Freuden bestimmt sind, dargereicht wurde. Auf diese Weise verließen sie auch sogar unter dem Genuß der himmlischen Freuden ihre Wildheit nicht. Es scheint, als wenn Oddin hiebey keinen andern Gedanken gehabt habe, als die Ehre der Skandinavier durch Ausrottung des Menschengeschlechts zu erhöhen. Solche Ideen scheinen auch durch ihre mit bösartigen Geistern angefüllte Mythologie durch, die selbst aus dem Schoos des Todes hervorkamen, um den Lebendigen Schaden zuzufügen. Hieraus nahmen die Luftgeister, die Gespenster, die Alpen, die Poltergeister, die Blutigel und so viele andere Misgeburten der furchtsamen Einbildungskraft und der Betrügerey ihren Ursprung. Nicka war in der alten Sprache der Skandinavier ein Geist, welcher ein Vergnügen daran fand, diejenigen Personen, welche durch ein Unglück ins Wasser fielen, zu erdrosseln. Mara, ein anderer, warf sich auf diejenigen, welche ruhig auf dem Bette lagen, und benahm ihnen das Vermögen zu reden und sich zu bewegen. Bo war ein kühner Krieger, und Sohn des Oddin; wenn die Soldaten beym Anfang einer Schlacht seinen Namen aussprachen, so glaubten sie gewiß den Sieg zu erhalten. Rath war ein Geist, dem nach Kinderblut durstete; wenn er Kinder von ihren Ammen entfernt fand, so saugte er ihnen das Blut aus. Und so mit den übrigen.

Die Skandinavier hielten es für so nothwendig, den noch zarten Gemüthern solche Meynungen einzuprägen, daß unter den Erziehern ihrer Söhne einer der ersten stets ein Erzehler von Fabeln war.

Da die Gottheiten so bösartig geworden waren, so hatten die Völker Mittelspersonen nöthig, um sie zu versöhnen. Es ist leicht zu glauben, daß die erwähnten Wahrsager oder Priester eine so schöne Gelegenheit, sich nothwendig zu machen, sich nicht werden haben entgehen lassen. Zu diesem Zweck war es also nothwendig, daß sie das Volk für weiser und mächtiger hielt als andere; sie erfanden also eine Kunst, die den Anschein einer geheimen Kenntniß vom Zusammenhang der unsichtbaren Welt und der unsrigen hatte, von welcher sie sich für die ausschließenden Besitzer ausgaben. Dieß war nicht sobald geschehen, als unter ihnen schon die Bezauberungen, Hexereyen, Wahrsagungen, und andere magische Operationen gemein wurden. Ihrem Vorgeben nach konnten sie Stürme nach Gefallen erregen und dämpfen, das Meer beruhigen, die Feinde in Schrecken setzen, sich in die Luft erheben, unversehens von einem Ort zum andern gelangen, Geister beschwören und erscheinen lassen, sich in Wölfe, Hunde und andere Thiere verwandeln, bey Verwundeten das Blut stillen, Frauenzimmer bis zur Ausschweifung verliebt in sich machen, alle Arten von Krankheit heilen, die Menschen fest machen, wovon nicht wenige rühmten, das Experiment an sich selbst gemacht zu haben. Dieß verrichteten sie nicht bloß mit Worten, sondern auch mit geheimnißvollen Charakteren, welche die Kraft

hatten, alles Unglück von demjenigen zu entfernen, welcher sie bey sich trug: hiervon nahmen die Talismane, Amulete und andere solche Sachen ihren Ursprung.

Die christliche Religion, welche die einfache, wahre und erhabene Idee von einem einzigen Gott mit sich führte, zerstörte in Skandinavien die Abgötterey, und mit ihr die Macht der Rymers, welche die hauptsächlichste Stütze derselben waren. Da es aber allzuschwer ist, bey rohen Völkern in kurzer Zeit jede Wurzel der alten Leichtgläubigkeit auszurotten, so dauerte auch ein großer Theil dieses tief mit dem Religionssystem verflochtenen Aberglaubens noch lange Zeit bey dem gemeinen Manne fort.

Mit den Eroberungen der Gothen verbreitete sich also durch Europa die nachher verschönerte, und von Dichtern und Romanzensängern fortgepflanzte neuere Mythologie. Die durch das Feudalsystem eingeführten Unordnungen, und die Unmöglichkeit einer guten Politik, wo die schwachen und ohnmächtigen Gesetze den Verbrechen keinen Einhalt thun konnten, wo nichts als Gewaltthätigkeit und Räuberey herrschte, und wo die Schönheit des Gegenstandes für die Räuber nur eine Anreitzung mehr war, hatten Europa in einen großen Schauplatz von Mordthaten, Diebereyen, Streifereien und Plünderungen verwandelt. Die Frauenzimmer, als Gegenstände die vom Himmel selbst zum gefallen bestimmt sind, und die in allen Jahrhunderten und überall die nächste Ursache der Laster und Tugenden des Mannes waren, wurden als Beute

am begierigsten gesucht. Aus der entgegengesetzten Ursache, die in moralischen Dingen nicht weniger gültig ist, als in physischen, entstand daher eine eifersüchtigere Bewachung derselben, die Streitigkeiten um ihrentwillen, die Errettung derselben aus den Händen ihrer Räuber und die ritterliche Ehrensache ihrer Vertheidigung, theils aus derjenigen innern Empfindung, die uns antreibt, die schwache und unterdrückte Unschuld zu beschützen, theils auch um sich mehrere Zuneigung im Herzen der erretteten Schönen zu erwerben; eine Zuneigung, die desto angenehmer seyn mußte, je schwerer und mühsamer sie zu erhalten, und je mehr man gegenseitig überzeugt war, sie verdient zu haben. Noch mehr: da in diesen Zeiten hergebracht war, von den Gesetzen noch zum Zweykampf als zur letzten Instanz überzugehen, so stritten die Damen, die sich nicht persönlich in die Streitigkeiten einlassen konnten, vermittelst ihrer Ritter, welchen die Hand abgehauen wurde, im Fall sie verloren. In andern Ländern wurden die eines Verbrechens wegen angeklagten Frauenzimmer nicht eher zur Wasserprobe und zum glühenden Eisen verurtheilt, bis sich kein Ritter fand, der ihre Vertheidigung auf sich nehmen wollte. Es war daher sehr natürlich, daß die Frauenzimmer, ihrer eigenen Schwachheit bewußt, die treuen und tapfern Ritter, von denen sie, den natürlichen Geschlechtstrieb abgerechnet, Hülfe und Schutz bey vorkommenden Gelegenheiten erwarteten, sehr schätzten. Hieraus entstand wechselseitige Liebe, große Anhänglichkeit und der Heroismus in

den Empfindungen, Gedanken, Einbildungskraft und Handlungen, den wir jetzt zu unserer großen Schande lächerlich machen, der aber damals mit der Schönheit der Frauenzimmer und mit der Ruhmbegierde und kriegerischen Tapferkeit der Ritter vereinigt war.

Aus der Betrachtung solcher Begebenheiten, und aus der Verbreitung des von den nördlichen Völkern zu uns gebrachten Wunderbaren unter dem Volke, entstanden die Romanzen in Versen und in Prosa, die in keinem Jahrhundert etwas anderes gewesen sind, als Gemälde öffentlicher Gewohnheiten. Daher lesen wir darin nicht bloß von bezauberten Schlössern und Wäldern, von Ringen, Waffen, Zauberruthen, von verständigen Rossen, von Riesen, Zwergen, von Hoffräulein und Hofkavalieren im Dienste der Schönen, oder zu ihrer Bewachung, von Zauberern, Feen und günstigen oder feindseligen Dämonen, sondern auch von strenger Bestrafung der Grausamkeiten der Straßenräuber, von der Befreyung der Provinzen von Tyrannen und Ungeheuern, von außerordentlicher Gutthätigkeit und Tapferkeit der Paladinen, von der reizenden Schamhaftigkeit und Beständigkeit der Frauenzimmer, mit unnennbarer Feinheit verbunden, und von andern solchen Dingen, die, vor die Augen eines ruhigen Philosophen gestellt, und mit Dingen anderer Zeiten verglichen, ihn zu einer vollkommenen Kenntniß des Menschen führen, und ihn von dem eiteln und lächerlichen Vorzug zurück bringen, welchen eingenommene Schriftsteller ihren so-

genannten aufgeklärten Nationen und Zeiten vor den sogenannten barbarischen Nationen und Zeiten geben. [91])

91) Um den verschiedenen Zustand der öffentlichen Moral jener und unserer Zeiten zu zeigen, darf man nur einen Blick auf unsere jetzigen Romane werfen. Ich meyne nicht die von Chiari, die ihrer Abgeschmacktheit wegen weder Gutes noch Böses stiften können; auch jene Menge französischer Romane nicht, die als Früchte der Ausgelassenheit und Gottlosigkeit dem Leser und Verfasser gleich viel Schande machen; ich meyne bloß zwey der berühmtesten, welche das neue Europa hat, nemlich die Clarisse und die neue Heloise. Dem Verfasser des ersten kann ein großes Genie, mit einer tiefen Kenntniß des menschlichen Herzens nicht abgesprochen werden; was für ein Nutzen entsteht aber daraus für die Sitten? Richardson wollte die Menschen genau so malen, wie sie sich häufig in der heutigen Gesellschaft finden, malte in dem Liebhaber der Clarisse ein um so gefährlicheres Ungeheuer von Treulosigkeit, je mehr er mit Scharfsinn des Geistes und andern blendenden Eigenschaften begabt war, die seine abscheulichen Schändlichkeiten fast vergessen lassen. Die Geschicklichkeit ist stets auf der Seite des Verführers, das Unglück auf der Seite der Unschuld. Der ganze Roman ist nichts als eine Schule, worin die Weltleute die ausgesuchtesten und feinsten Künste, wohl erzogene Mädchen zu betrügen, lernen können. So habe ich nicht wenige Leser gefunden, welche das Talent und die Verschlagenheit des Lovelace beneideten; nur wenige, die an der Tugend der Clarisse lebhaften Antheil nahmen. Was ist die Ursache davon? Weil heutiges Tages der Verstand der Ehrlichkeit vorgezogen wird, und weil man die Tugend der Frauenzimmer entweder für Dummheit oder für Ungezogenheit hält. Rousseau, der diesen Fehler vermeiden wollte, hat in seine neue Heloise keinen einzigen bösartigen Charakter gebracht. Allein was kömmt daraus? Daß seine eben so sonderbaren Personen, als er selbst, mitten im Wahnwitz philosophiren, voll von Erhabenheit und Narrheit, Beredsamkeit und Ausschweifung sind, und unter den Menschen weder ihr Original noch Modell finden. Es scheint, er habe bey Verfertigung seines Ro-

Zu den angeführten Ursachen von der Ausbreitung der Fabeln kommt nach meiner Meynung noch eine andere hinzu. Durch die Bemühungen des Dante und Petrarch, deren Handschriften nachher entdeckt wurden, durch die Ankunft der Griechen in Europa, durch den Schutz des Mediceischen Hauses, der Päbste und des Königs von Neapel, lebte in Italien im XV. Jahrhundert hauptsächlich die cabbalistische und platonische Philosophie wieder auf, nicht wie sie ihr schwärmerischer und erhabener Erfinder zu Athen gelehrt hatte, sondern wie sie aus den getrübten Quellen der alexandrinischen Secte zu uns kam. Da nun damals das praktische Studium der Natur völlig vernachlässigt war, ohne welches doch alle philosophischen Speculationen unnütz und eitel sind, so bestand sie auch bloß aus einem Haufen spitzfündiger Sophistereyen und Phantasien. Man überließ dem dummen Pöbel die wahre und wirkliche Welt, so wie sie aus den Händen des Schöpfers gekommen war, und die damaligen Mataphysiker schufen sich, den Dichtern gleich, ein anderes phantastisches Universum, voll von himmlischen Ein- und Ausflüssen, von Mittelnaturen, Göttern, Dämonen, Genien, Sylphen und Gnomen; Ausdrücke, die sie erfanden, um sie in der Erklärung natürlicher Dinge anstatt der geheimen Kräfte der Peripatetiker zu gebrauchen, von welchen sie sich auf alle Weise enfernen wollten. Hieraus entsprang oder erwuchs in der Folge die

mans mehr die Welt des Plato als die unsrige vor Augen gehabt. Anm. des Verf.

Magie in ein System gebracht, die Sterndeuterey, die abergläubische Wahrsagerey aus der Hand, eine unverständliche Physik, eine geheimnißvolle Chymie, eine phantastische Medicin, und andere Dinge zur Schande des menschlichen Verstandes, welche in Europa bis zu den Zeiten des Galilei und Cartesius den Namen der Wissenschaften führten.

Von solchen Mitteln unterstützt, gieng die neuere Mythologie in die italiänische Poesie über, und trug nicht wenig zu ihrer Verschönerung bey. Die Gedichte des Pulci, Bojardo, Berni, Ariost, und auch des Tasso, der in seinen Episoden nicht wenig davon anbrachte, des Marini, Fortiguerra nebst andern, können zum Beweise dienen. Durch besondere Umstände kam es auch, daß sowohl diese Art des Wunderbaren, als die Mythologie der Alten in den mit Musik begleiteten Schauspielen vereinigt wurden. Um dieß zu erklären, müssen wir die Sache näher betrachten.

Obgleich die Vereinigung der Musik und Poesie an sich selbst betrachtet, oder so wie sie in den ersten Zeiten der Griechen war, nichts ungereimtes und widersinniges hat, so entdeckt man doch, wenn man sie so betrachtet, wie sie nach dem Fall des römischen Reichs unter uns entstanden ist, im Innern einen Hauptfehler, von welchem sie die größten Musiker und Dichter noch nicht völlig haben heilen können. Dieser Fehler besteht in der Verschiedenheit zwischen der gewöhnlichen Rede und Poesie, und zwischen der gemeinen Poesie und Musik. Ich habe oben schon die musikalischen Eigenschaften der italiä-

nischen Sprache untersucht, und sie in diesem Betracht sehr gerühmt; allein der Leser wird bemerkt haben, daß die angestellte Untersuchung sich bloß auf den gegenwärtigen Zustand der andern europäischen Sprachen bezieht, und daß die italiänische Sprache und Poesie viel verlieren würde, wenn sie anstatt der lebenden, mit der Poesie und Sprache der Griechen verglichen werden sollte. Ich weiß, daß sich einige Gelehrte nicht vor dieser Vergleichung fürchten, weil sie diese göttliche Sprache nicht kennen, und ich weiß, daß unter andern Varchi [92]) und Quadrio [93]) sich durch Pedanterey und einen Mischmasch von Gelehrsamkeit haben verführen lassen, sogar zu behaupten, daß der Hexameter der Alten gegen den italiänischen eilffsylbigen Fuß verglichen, keinen Wohlklang gehabt habe. Sie mögen für ihre Meynung streiten, so viel sie wollen; ich, der ich es weit weniger einem Mangel an Verstand, als dem Mangel gut eingerichteter Organen, um die Eindrücke des Schönen zu empfangen, zuschreibe, begnüge mich zu sagen, daß ein solches Urtheil den Ohren des Midas nicht unangemessen seyn würde, der die Töne der Sackpfeife des Pan angenehmer fand, als die Töne der Lyra des Apollo.

Dem sey wie ihm wolle, die italiänische Sprache, so wie alle andern, bildete sich zur Poesie erst spät, als sie schon eingerichtet, und durch langen Gebrauch in Prosa zu reden, festgesetzt war. Die

92) Lezione 3. della Poesia.
93) Storia &c. Tom. I.

Dichter, welche nachher kamen, fanden also nichts als einen einförmigen und schweren Syntax, und triviale Phrasen, waren folglich gezwungen, um sich zu unterscheiden, gewisse Redensarten, gewisse Wendungen im Ausdruck, Figuren und ungewöhnliche Inversionen zu erfinden, welche die prosaische Sprache von der poetischen entfernten. Diese Entfernung wurde größer, als sich die Sprache mit der Musik vereinigen sollte: weil, eben so wie die Poesie viele prosaische Phrasen verwarf, auch die Musik nicht alle poetische Formen annehmen konnte, woraus eine abgesonderte und verschiedene musikalische Sprache entstand, die sich nicht in die gemeine Rede übertragen ließ. Die Bemerkung eines Journalisten, dessen Verdienst, in vielen Dingen sehr deutlich und helle gesehen zu haben, weder durch diesen Titel, noch durch seine heftige, oft beißende Schreibart vermindert wird, war daher ganz richtig, daß von vierundvierzigtausend und mehr Wurzelwörtern, woraus die italiänische Sprache besteht, bloß sechs oder siebentausend sind, welche ungefehr in der Musik gebraucht werden können. 94) Von der andern Seite wurde die Musik, so wie die Sprache, mehr durch Zufall und Gewohnheit, als in der überlegten Absicht, sich mit der Poesie zu verbinden, anfänglich abgesondert von ihr ausgebildet und erweitert. Als sie daher nun mit einander vereinigt werden sollten, verursachte der Mangel an Prosodie und fühlbarem Reichthum in den Wörtern, eine

94) Der Verfasser der Frusta letteraria, oder der litterarischen Peitsche.

gewisse Verlegenheit; daher die regelmäßige Bewegung und das Zeitmaaß von den allzuverwickelten Perioden, und von dem der Melodie so ungünstigen harten Zusammenstoßen der Wörter, wenig Vortheil hatte. Diese Verwirrung mußte desto größer seyn, je mehr es die Natur dieser Vereinigung erfoderte, daß die Musik und Poesie eine einzige in einander geschmolzene Sprache ausmachten.

Solche Schwierigkeiten verursachten, daß das Volk, welches keine Uebereinstimmung zwischen der gewöhnlichen Sprache und der musikalischen bemerkte, glaubte, die letztere sey bloß zur Täuschung, habe wenig natürliches, und sey einzig und allein zum Vergnügen der Sinne bestimmt. Auch hatten die Musiker bloß die Ergötzung derselben zum Zweck, indem sie entweder Töne auf Töne, und Instrumente auf Instrumente häuften, um das Gehör zu überraschen, und durch Geräusch den Mangel der Wahrscheinlichkeit zu ersetzen; oder indem sie in einer mannichfaltigen Verbindung der Accorde die Mittel suchten, auch unabhängig von der Poesie zu ergötzen, mit welcher sie die Musik nicht gut zu vereinigen wußten; hieraus entstanden sodann die Sonaten, Sinfonien, Concerte, und andere Zweige der Instrumentalmusik; oder endlich, indem sie andere Sinne zu Hülfe riefen, um durch die Täuschung derselben die Trennung zu verdecken, welche unter den beyden verschwisterten Künsten herrschte. Dieß ist die Ursache, warum die Musik vom Anfang an nur selten oder nie allein erschien, sondern in den Carnevalsstücken, bey öffentlichen Festen und Tur-

nieren stets von Pracht, Decoration und Schauspiel begleitet wurde; ob dieß gleich für den Mangel an Ausdruck und wahrer Melodie ein trauriger Ersatz ist. So wie nun aus den bisher angeführten Ursachen, die Fabeln und das Wunderbare in jenen Zeiten gleichsam die Seele solcher Schauspiele waren, so hielt man dafür, die damit verbundene Musik sey von solchen Dingen unzertrennlich.

Auf dem Theater fuhr sie hernach fort, in Verbindung mit Farcen, Zwischenspielen und Chören zu erscheinen, welche prächtig ins Auge fielen. Wir haben gesehen, daß man erst spät anfieng, die Melodien für eine einzige Stimme in Noten zu setzen, das einzige Mittel, welches zur Verfeinerung der Musik beytragen, und die Anwendung derselben auf Poesie erleichtern konnte. Man darf nur die aus dem funfzehenten Jahrhundert noch übrigen Stücke von Chor- oder vielstimmiger Musik untersuchen, um zu sehen, wie verwirrt und schwer sie damals war, bloß um der oben angeführten Fehler willen, die Feinde des musikalischen Ausdrucks, die dem Zweck dieser göttlichen Kunst völlig entgegen sind. So viele Mühe sich daher auch jene Männer aus der nie genug gerühmten Gesellschaft zu Florenz gaben, so waren sie doch weder im Stande, die Fehler der Musik in allen ihren Theilen auszurotten, die allzutiefe Wurzel gefaßt hatten, noch ihrer Vereinigung mit der Poesie das Ansehen von Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit zu geben, welche sie bey den Griechen hatte, wo durch die engere Verbindung dieser zwey Künste und den Gebrauch vieler

Jahrhunderte, die Gewohnheit Helden und Heldinnen auf dem Theater singen zu hören, bekannter, folglich auch natürlicher wurde. Die Erfinder hielten es daher für gut, die Handlung, so viel nur immer möglich, von den Umständen der Zuschauer zu entfernen, damit sie desto weniger Veranlassung haben möchten, sie unwahrscheinlich zu finden. Da man die Menschen nicht gut singend handeln lassen konnte, so veränderte man sie in Gottheiten. Da man auf der Erde kein Land fand, wo dieß auf eine wahrscheinliche Art geschehen konnte, so wurde die Scene in den Himmel, in die Hölle und in die fabelhaften Zeiten verlegt. Da man nicht wußte, wie man das Herz durch die Malerey der Charaktere und Leidenschaften interessiren sollte, so suchte man Augen und Ohren durch Täuschung zu bezaubern; da man endlich verzweifelte, den gesunden Menschenverstand befriedigen zu können, so bemühte man sich der Imagination zu gefallen. Dieß war nach meinem Urtheil der Ursprung des Wunderbaren im Melodrama.

Aus Ursachen, die im achten Kapitel angeführt werden sollen, blieb die Musik nachher von den Zeiten des Caccini und Peri an, bis über die Mitte des siebenzehenten Jahrhunderts in ihrer Mittelmäßigkeit. Hingegen wuchs die Perspektive durch Nachahmung der Alten, durch den Eifer, womit sich die Italiäner mit ihr beschäftigten, durch vortrefliche in verschiedenen Städten errichtete Malerakademien, durch großen Zulauf von Fremden, und durch die Begünstigung der Fürsten, zu ihrer

Vollkommenheit heran. Die Architektur erschien gleichfalls in ihrem ganzen Glanz durch die kostbaren Säulengänge, und durch die geräumigen der römischen Größe würdigen Theater, wozu man, um sie auszufüllen, alle Pracht der vereinigten Künste anwenden mußte. Die Italiäner, bemüht sich Vergnügen zu verschaffen, machten also in Ermangelung guter Musik von diesen Gebrauch, wozu das System des Wunderbaren beförderlich war; da sie es nun schon bestimmt und den historischen Gegenständen vorgezogen fanden, so wurde es im Melodrama immer mehr erweitert, und zuletzt als Gesetz für solche Werke angenommen.

Siebentes Kapitel.

Geschwinde Verbreitung des Melodrama in und außer Italien. Musikalische Vorstellungen in Frankreich, England, Deutschland, Spanien und Rußland.

Ein Schauspiel, welches alle Annehmlichkeiten der schönen Künste in sich vereinigte, mußte nothwendig allgemein gefallen. Das Melodrama war daher kaum in Florenz erschienen, als es sich schon mit der größten Geschwindigkeit in und außer Italien verbreitete.

Rom, welches zu allen Zeiten Künste und Wissenschaften beschützte, so wohl weil die einen und die andern zur Verschönerung der Religion dienen, als auch weil diese neue Art über die Gemüther zu herrschen den Absichten dieser Hauptstadt der christlichen Welt sehr entsprach, und die noch vorhande-

nen Ueberreste seiner Größe es jeden Tag zum Studium des Alterthums aufforderten, welches früh oder spät zum guten Geschmack führt, mußte auch Musik und Poesie befördern. Der nemliche Geist, der Rom bewog, den Petrarch im Capitol zu krönen, dem Torquato Tasso eben diese Ehre erweisen zu wollen, das erste in Italien bekannte Theater zu den Zeiten Sixtus IV. zu errichten, und in den Zeiten Leo X. das erste Trauerspiel vorzustellen, die Schultern Raphaels von Urbino mit dem Cardinalspurpur schmücken zu wollen, und Schätze zum Besten schöner Geister zu erschöpfen; bewog es auch, die neue Gattung von theatralischer Musik sehr bald innerhalb seiner Mauern Wurzel fassen zu lassen. Im Jahr 1600 wurde daselbst *l'Anima e il Corpo*, ein Schäferstück von der Laura Guidiccione, einem Frauenzimmer aus Lucca, nach der Composition des Emilio del Cavaglieri vorgestellt. Im Jahr 1606 ließ Paolo Quagliati, ein berühmter römischer Componist, auf Anreitzung des durch seine Reisen sehr bekannten Pietro della Valle ein ähnliches Schauspiel sehen. Der Ruhm, welchen kurz nachher die Ariadne des Rinuccini nach der Composition des Monteverde erhielt, führte bey den römischen Herren den Gebrauch der Kammermusiken und Cantaten ein, wobey die ersten Dichter mit einander wetteiferten, sie zu verfertigen, und die geschicktesten Frauenzimmer, sie zu singen. Unter andern erhielt Orontes von Girolamo Preti einen großen Ruf. Dieß Werk war in Stanzen abgefaßt, und zu gleicher Zeit von vier Componisten in

Musik gesetzt. Der ernste, religiöse Stolz des Pabst Innocenz XI. unterbrach in der Folge diese Ergötzlichkeiten auf einige Zeit; nach seinem Tode fieng aber der Hof an, aufs neue Geschmack daran zu finden, und der Zusammenfluß von vielen Fremden, und die Pracht vieler fürstlichen Familien, die es an Aufwand und Reichthum Monarchen gleich thaten, gab Gelegenheit dazu. Es war auch nicht selten, die Cardinäle selbst den Glanz und die Pracht der theatralischen Schauspiele verherrlichen zu sehen; unter welchen es genug ist, den Cardinal Deti zu nennen, der in Gesellschaft des Giulio Strozzi im Jahr 1608 in seinem eigenen Pallast die Akademie der Ordinati errichtete, welche zur Vervollkommung der Poesie und Musik bestimmt war. Noch ein anderer Cardinal schrieb selbst ein Melodrama unter dem Titel *l'Adonia*, und ließ es vorstellen, welchem Giammario Crescimbeni in seinen Commentaren ein herrliches Lob ertheilt, das man aber unter die vielen unsinnigen Lobreden rechnen muß, die die Schriftsteller nicht selten aus Noth, oder um sich Protektion zu erwerben, ertheilen, und auf diese Weise die Litteratur zu einem Weihrauch machen, den sie den unwürdigsten Abgöttern streuen.

Die Stadt Bologna war eine der ersten, welche es ebenfalls begierig aufnahm. Nachdem sie sich durch die aus der Freyheitsliebe entstehenden Tugenden berühmt gemacht hatte, suchte sie auch die Künste auszubilden, welche aus der Musse einer friedlichen Dienstbarkeit aufkeimen. Eingedenk ihres alten Ruhms in den Wissenschaften, und begie-

rig ihn zu erhalten, war sie beynahe die einzige, welche die im verflossenen Jahrhundert überall von einem herrschenden schlechten Geschmack verdorbenen schönen Künste noch erhielt. Hauptsächlich blühte die Malerey in der vortrefflichen Schule des Carracci, und die Musik in vielen Akademien, welche zu ihrer Vervollkommung errichtet waren. Die im Jahr 1622 von Giacobbi errichtete *Academia de' Filomusi*, die *Floridi*, die *Filaschi*, die *Filarmonici* und vor allen die *Gelati*, trugen durch ihre Liebe zur Musik, von welcher viele und schöne noch vorhandene Cantaten zeugen können, und durch die Bemühungen vieler gelehrten Mitglieder, welche diesen Zweig der dramatischen Poesie cultivirten, zur Verbreitung desselben in Italien viel bey. Im Jahr 1601 wurde daselbst die Eurydice von Rinuccini vorgestellt, und nachher erschienen von Zeit zu Zeit andere Dramen, die in einer nur selten unterbrochenen chronologischen Reihe fast bis auf unsere Zeiten reichen.

Claudio Monteverde führte es in Venedig ein, als er Capellmeister der Republik wurde, und zwar zuerst in Privathäusern und bey den Gastmalen der Dogen; nachher aber wurde in dem ältesten Theater zu St. Cassiano die Andromeda von Benedetto Ferrari zum erstenmal öffentlich mit Musik vorgestellt. [95]) Von dieser Zeit an war diese Stadt

95) Die Composition dieses Stücks war von Francesco Manelli aus Tivoli, also nicht von Monteverde, wie man aus der Erzehlung des Verf. fast schließen sollte. Sie wurde im Jahr 1637 gespielt. s. Le glorie della

stets ein Hauptsitz des Drama, und man führte es hier mit der größten Pracht auf, vorzüglich in der Carnevalszeit, um dadurch das Gold der Fremden an sich zu ziehen. Alle andere Städte, die eine früher die andere später, nahmen es ebenfalls bald an.

Es blieb auch nicht innerhalb den Gränzen Italiens, sondern gieng über die Alpen und verbreitete die Ehre der Musik und der italiänischen Sprache durch ganz Europa. Das stolze Frankreich, welches damals der mächtigen Zauberey der italiänischen Modulationen widerstehen wollte, rief doch zuerst das musikalische Drama zu sich, und zwar im Jahr 1645. Nicht daß die Franzosen vorher gar keine Kenntniß von irgend einer Art von musikalischen Vorstellungen gehabt hätten, weil, ohne bis zu den Provenzalen zurück zu gehen, die sie zuerst in Italien einführten, wir auch wissen, daß sie seit den Zeiten Franz des Ersten daselbst bekannt waren, welcher einige berühmte Männer in diesem Fach aus Florenz kommen ließ, worunter sich ein gewisser Messer Alberto besonders auszeichnete, der vom Aretino in einem Briefe an ihn, datirt vom 6. Jul. 1538. ein Licht der Kunst, der sie dem König und der Welt lieb gemacht habe, genannt wird. Nachher wurden sie unter der Regierung der Catharina von Medicis noch mehr begünstigt, welche italiänische Musiker und Spieler kommen ließ, um den Hof mit Bällen, Maskeraden und Festen zu

poesia e' della musica in Marpurgs hist. krit. Beytr. B. 2. S. 431.

ergötzen. Unter diesen erwarb sich der den Franzosen unter dem Namen Beaujojeux bekannte Baltassarini einen großen Ruf, und erhielt das Amt eines Kammerdieners bey der Königin, so wie nachher bey Heinrich dem Dritten. Auch muß Octavio Rinuccini, der Erfinder des Drama, in Italien nicht vergessen werden, der die Königin Maria von Medicis, in welche er sterblich verliebt war, unter dem Titel eines Hofcavaliers begleitete, und den Geschmack an Musik sehr beförderte. Allein das Melodrama, nach seiner jetzigen Gestalt, wurde nicht eher daselbst bekannt, als in den Zeiten des Cardinal Mazzarini. Dieser berühmte Minister, um Ludwig XIV. in seiner Jugend zurück zu halten, und ihn an die fürs Volk so schädliche, für die Günstlinge aber, welche Theil an der Regierung zu nehmen wünschen, so nützliche Zerstreuung des Geistes zu gewöhnen, ließ aus Italien aufs neue eine große Zahl von Musikern kommen, welche zum ersten mal auf dem Bourbonischen Theater *la Finta pazza*, ein Drama von Giulio Strozzi mit der Musik von Sacrati vorstellten. Im Jahr 1647 wurde auf dem Theater des königlichen Pallastes Orpheus und Eurydice von Aurelio Aureli mit unglaublicher Pracht vorgestellt. Auf eben dem Theater erschien im Jahre 1660 Herkules ein Liebhaber, bis endlich im Jahr 1669 Mr. Perrin ein Privilegium erhielt, ausschliessend für die französische Oper zu componiren, [96]) die hernach durch Er-

96) Man hat von ihm noch ein Madrigal, welches einer griechischen Feder würdig wäre:

richtung der Akademie der Musik, durch die Compositionen des Lulli, und durch die bewunderswürdigen Gedichte des Quinault sehr berühmt wurde.

Das dem Perrin ertheilte ausschliessende Privilegium war Ursache, daß das Melodrama in England eingeführt wurde. Der dadurch beleidigte Cambert, ein französischer Musicus, der die nemliche Ehre verlangt hatte, verließ sein Vaterland, und gieng nach London, wo die musikalischen Feste, so wie überall, schon seit langer Zeit im Gebrauch waren. Unter den ersten Königen von England und Schottland war die Musik fast ganz wild. In den Zeiten Richards Löwenherz fieng sie langsam an, eine regelmäßigere Gestalt anzunehmen. Ihres alten Vorzugs beraubt, welchen sie in den Zeiten der Caledonier hatte, die Völker zu Siegen und zur Beobachtung der Nationalgebräuche anzufeuern, nahm sie in den Liedern, welche Drinking Catches oder Trinklieder genannt werden, den Charakter der Ungeschliffenheit und Zügellosigkeit an. So wol in diesen Stücken als in den Liebesliedern war weit mehr Lebhaftigkeit und Feuer, als wahrer musikalischer Geschmack zu finden, ob man gleich auch einige hat, die von besonderm Ausdruck sind. [97])

Amour et la Raison
Un jour eurent querelle,
Et ce petit Oison outragea cette Belle.
Quelle pitiè! depuis ce mauvais tour
On ne peut accorder la Raison et l'Amour.

Anm. des Verf.

97) Browns Betrachtungen über die Poesie und Musik, achter Abschnitt.

David Rizzio, der berühmte italiänische Günstling der schönen und unglücklichen Königin Maria Stuart, führte zuerst den italiänischen Geschmack in die schottische Musik ein, welche noch jetzt in einigen Compositionen kenntlich ist. 98) Unter der Regierung der Elisabeth machte diese Kunst einige beträchtliche Fortschritte, weil sie die Königin sehr liebte, und weil die Italiäner einen Einfluß auf sie hatten. In der Folge kamen die Zwischenspiele in den Comödien oder Festen, Gastmalen, und in den Zeiten öffentlicher Freude auf, unter welchen sich ein

98) Die traurigen Begebenheiten dieses David Rizzio sind in Robertsons Geschichte von Schottland B. 3. und 4. erzehlt. Da sich sein Name so wenig als seine Geschichte in unsern musikalischen Wörterbüchern findet, so wird folgende kleine Nachricht von ihm hier nicht am unrechten Orte stehen.

Er war in Turin gebohren, aber in Frankreich erzogen, ein guter Musicus und angenehmer Sänger. Der Graf von Moretto nahm ihn mit sich nach Schottland, wohin er als Gesandter gieng. Rizzio gefiel der Königin durch seine Talente, und das Gerücht sagte, daß sie ihn mehr begünstigte, als sie sollte. Heinrich Stuart, Gemahl der Königin, ließ ihn in ihrem Zimmer gefangen nehmen, in der Zeit, da Rizzio eben mit der Königin und der Gräfin von Argyle soupirte. Einige sagen, daß er sogleich im Zimmer der Königin ermordet worden sey, andere aber versichern, der Herzog von Rotsay habe ihn erst hinausgeführt, und vor der Thüre getödet. Die Königin gab sich viele vergebliche Mühe ihn zu retten, und rächte ihn in der Folge an verschiedenen seiner Mörder.

Er hat eine große Menge Liedermelodien gemacht, die allenthalben gesungen werden, ohne daß man weiß, von wem sie sind. So singt man noch jetzt in Frankreich von ihm: Mr. le Prevôt des Marchands, Notre Curé ne veut donc pas, &c. s. *La Borde* Essai sur la Mus. Vol. III. p. 530.

schöner und sinnreicher Aufzug vorzüglich auszeichnete, der zu St. James im Jahr 1613 bey der Vermählung des Pfalzgrafen Friedrich V. mit der Prinzessin Isabella von England, dessen Beschreibung wir an einem andern Orte liefern werden, aufgeführt wurde. Durch einen solchen Anfang ermuntert, zeigte Cambert den Engländern zuerst das musikalische Drama, so wie es damals in Frankreich beschaffen war; da er aber sehr verfolgt wurde, und sich gegen die Cabbale nicht halten konnte, so wurden aus Italien Musiker und Sänger verschrieben, die das italiänische Melodrama daselbst einführten, welches hernach durch den fruchtbaren und erhabenen Geist Händels einen höheren Grad der Vollkommenheit erreichte. [99])

Deutschland empfieng es gleichfalls gegen die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts. Die alten Jahrmärkte der Deutschen oder Carnevalsfeste, unter dem Namen Wirthschaft, die mit großem Pomp von Aufzügen und von Instrumentalmusik gefeyert wurden; [100]) die von ihnen mit Eifer cultivirte In-

99) Der Verf. schlägt hier seinen Lesern vor, die Menge Händelscher Compositionen aus dem Musikverzeichniß des John Walsh unter dem Titel: A catologue of musik containing all the vocal and instrumental musik, zu ersehen. Geordneter und vollständiger findet man sie im Leben Händels von Mattheson und in Dr. Burney's Nachricht von Händels Lebensumständen und der ihm zu London im May und Jun. 1784 angestellten Gedächtnißfeyer.

100) Die Nachricht von den sogenannten Wirthschaften der alten Deutschen scheint der Verf. bloß aus dem Menetrier genommen zu haben, der in seinem Werke des representations en Musique anciennes et modernes,

strumentalmusik; die Pracht der Churfürsten von Bayern, Sachsen, des Kaiser Leopold, und anderer Fürsten, die weder Kosten noch Mühe sparten, an ihren Höfen prächtige Schauspiele zu veranstalten; alle diese Umstände hatten für das Melodrama den Weg schon gebahnt. Martin Opitz, zu seiner Zeit der beßte Dichter seiner Nation, führte es zuerst in Dresden ein, und übersetzte zu dieser Absicht die Daphne des Rinuccini ins Deutsche, nebst einem Stück von einem andern Verfasser, Judith betitelt. Dieß geschah gegen das Jahr 1630. [101])

pag. 283 folg. eine Beschreibung davon giebt. Dieser Beschreibung zufolge verkleidete sich eine Gesellschaft von Personen in Wirth, Wirthin, Knecht und Magd, und die übrigen in Gäste von allerley Stand und Nation. So wie die verschiedenen Personen nach einander auftraten, wurden passende Unterredungen gehalten und dazwischen gesungen, gespielt und getanzt. Im Jahr 1670 wurde zu München ein solches Fest gefeyert, welches an Pracht und Kostbarkeit außerordentlich gewesen seyn soll. Der Fürst und die Fürstin spielten selbst mit, und die übrigen Rollen waren sämmtlich mit den angesehensten Standespersonen besetzt. Die Gäste waren von vierzig verschiedenen Nationen, alle in Nationaltrachten gekleidet, die theils Soldaten, theils Pilgrimme, Hirten, Jäger, Gärtner, Bauern und Bäuerinnen vorstellten. Eine junge Zigeunerin, welche dem Jäger wahrsagen sollte, sang:

Va nelle selve
Segui le Belve
E lascia stare Amore
O di veleno
T' inonda il seno
A naufragarti il core.

101) Die Daphne von Opitz ist 1627 zu Breßlau gedruckt und ist in der That das erste deutsche Singspiel.

Diesen Weg betraten nachher auch andere Schriftsteller, die die deutsche Poesie gern mit einem lyrischen Nationaltheater bereichern wollten; allein ihre zu rauhe und unbiegsame Sprache war entweder der Musik nicht angemessen genug, oder es fehlte an guten Köpfen; genug, die Deutschen gaben den Gedanken bald auf, Dramen in ihrer eigenen Sprache zu schreiben. Hiezu kam nachher noch der Umstand, daß viele italiänische Minister und andere Herren an den kaiserlichen Hof kamen, und daß der Kaiser Leopold viel Vergnügen an ihrer Musik fand. [102]) Er ließ daher eine große Anzahl von Spielern und Sängern aus Italien kommen, die den Geschmack an der Oper überall verbreiteten. Es wurden auch Dichter ausgesucht, welche sie verfertigen mußten, unter welchen der Marchese Santinelli allein fünf

Der alte Capellmeister Schütz hat die Musik dazu gemacht. Es wurde zu Dresden unter dem Churfürsten Johann Georg I. bey der Vermählungsfeyer seiner Schwester Maria Eleonora mit dem Landgrafen von Hessen, Georg II., aufgeführt. Vorher wurden bey solchen feyerlichen Gelegenheiten nur Turniere, Ringelrennen, Mummereyen und Tänze angestellt, sagt Gottsched in seinem Verz. deutscher Schauspiele des siebenzehenten Jahrhunderts, S. 158. B. 1.

102) Seine Liebe zur Musik war so groß, daß er nahe vor seinem Ende noch seine Capelle kommen ließ, und während einem Concerte starb. Anm. des Verf. Wer mehr von der großen Musikliebhaberey dieses Kaisers zu wissen wünscht, sehe Leopolds des Großen, röm. Kaisers, wunderwürdiges Leben und Thaten, aus geheimen Nachrichten eröfnet. Cölln, 1713. 8. B. 1 und 2. woraus man zugleich sieht, daß ihm seine Capelle 43,702 Gulden jährlich kostete, welches für jene Zeit eine sehr ansehnliche Summe war.

Dramen schrieb, nemlich die *Armida, la Disperazione fortunata, la Fuga, l'Innocente mezzano della propria moglie*, und *Alessandro magnanimo*. Italien ist den Deutschen viel schuldig, weil es die italiänischen Genien durch Unterstützung in den Stand gesetzt hat, ihre Talente zu kultiviren, und dadurch Ursache geworden ist, daß Europa gegenwärtig einen Zeno und Metastasio bewundern kann.

Ungefehr in eben der Zeit ließ sich das Melodrama auch unter den Spaniern sehen, die außerordentliche Liebhaber der Musik, vorzüglich aber der Nationalmusik sind. Man sieht dieß aus der Neigung zum Gesang und zur Instrumentalmusik, welche auch das Landvolk hat, bey ihren ländlichen Festen, wobey sie eigene musikalische Instrumente gebrauchen, die vielleicht schlechter als die italiänischen, aber zur Erregung der Leidenschaften gewiß geschickter sind, wenn sie in den Abendständchen, Ciacconen, Follien, Sapateu, Moreschen, Sarabanden, Fandangos, Pavaniglien und andern Tänzen angewendet werden. Diese Tänze sind in ganz Europa, vorzüglich aber in Italien verbreitet; ob es gleich nun, da Spanien herunter gekommen ist, nicht gestehen will, daß es in dem glänzenden Zeitalter seiner Litteratur etwas von ihm erhalten habe. Künstlichere Musik war schon in weit frühern Zeiten gebräuchlich, wie es nicht allein die arabischen Canzonetten beweisen, die von den Mohren gesungen wurden, sondern auch spanische Werke, die von dem König Alphons von Castilien in Musik

gesetzt worden sind. Außer diesen verdienen die geistlichen Vorstellungen unter dem Namen *Villancicos* eine Erwähnung, die in der Christnacht mit großer Pracht in den Kirchen, als Ueberbleibsel der Passionsmysterien, aufgeführt werden, so wie auch die Turniere, Quadrillen, Caroussels, Parejas und andere ähnliche Ergötzlichkeiten, welche damals sehr im Gange waren, hauptsächlich aber in den Zeiten der Isabella, Ferdinands und nachher Philipp des Zweiten. Kurz nachher wurde die Musik aufs Theater gebracht, wo sie Lope de Rueda, welcher der Thespis der Spanier war, zuerst einführte. Zu seiner Zeit sang man hinter den Scenen einige alte Nationallieder, Romanzen genannt, ohne sie mit irgend einem Instrumente zu begleiten. Naharro aus Toledo, wenn wir dem Cervantes von Saavedra (im Prolog zu seinen Comödien) trauen dürfen, zog die Musiker hinter den Scenen hervor, und brachte sie vor die Augen des Publikums. Berrio, ebenfalls ein Wiederhersteller der dramatischen Gattung, erweiterte die Instrumentalmusik; indem er die Zahl der Instrumente im Orchester verdoppelte. Giovanni und Francesco della Cueva führten zuerst den Gebrauch ein, in den Zwischenspielen zu singen, welches, so lange die dramatischen Künste noch in ihrer ersten rohen Gestalt waren, bloß durch Waysenkinder verrichtet wurde. Die Saynetes, eine Art von sehr schönen Zwischenspielen, die auf dem spanischen Theater das Bild der wahren und ursprünglichen Comödie sind, und in deren Verfertigung Don Luigi de Benavente

aus dem verflossenen, und Don Raymondo de la Cruz aus unserm Jahrhundert sich einen großen Ruhm erworben haben; trugen zur Verbesserung der theatralischen Musik dadurch bey, daß sie mit einem musikalischen Chor eröfnet wurden, und bisweilen auch einige musikalische Dialogen enthielten. Die Tonadillas, eine Art von komischen Arien, können an komischer Lebhaftigkeit mit jedem musikalischen Werke anderer Nationen wetteifern. In den ersten Jahren der Regierung Philipp des Zweiten führte man den Gebrauch ein, in den Comödien Duette und Terzette zu singen, und das Melodrama würde weit früher bekannt geworden seyn, wenn nicht eines theils Philipp der Dritte allzu fromm, und den theatralischen Ergötzlichkeiten abgeneigt gewesen wäre, anderntheils aber Philipp der Vierte den Nationalcomödien, worin sich zu seiner Zeit Calderon, Montalban, Solis, Mureto, und viele andere Nachfolger des Lope de Vega, hervorthaten, den Vorzug gegeben, und dadurch die Aufmerksamkeit des Publikums anderwärts hingelenkt hätte. Aus einem Brief des Don Angelo Grillo an Giulio Caccini (von welchem schon Not. 79. geredet worden) sieht man, daß die vom Caccini erfundene neue dramatische Musik von den italiänischen Höfen nach Spanien und Frankreich übergegangen seyn soll, welches, wenn es gewiß wäre, beweisen würde, daß die musikalische Oper gleich nach ihrer Erfindung nach Spanien verpflanzt worden sey. Allein so viele Mühe ich mir auch gegeben habe, die vom Grillo angezeigte Epoche zu be-

stätigen, so habe ich es doch nicht gekonnt, und bin nicht im Stande gewesen, auch nur die mindeste Nachricht von einem musikalischen Schauspiel vor den Zeiten Carls II. zu finden, bey dessen Vermählung mit Marianna von Neubourg einige Dramen mit der Musik des Lulli vorgestellt wurden, deren erstes die Armida war. Da aber die französische Musik der Nation nicht gefallen wollte, so ließ man nicht lange nachher Musiker und Sänger aus Mailand und Neapel kommen, welche das italiänische Melodrama einführten.

Obgleich die Einführung des Melodrama in Rußland nicht eigentlich in die Zeiten gehört, von welchen hier die Rede ist, so habe ich es doch für schicklich gehalten, an dieser Stelle davon zu handeln, um hernach die Erzehlung nicht aufs neue unterbrechen zu müssen. Ich hoffe das, was ich zu sagen habe, soll die Neugierde des Lesers interessiren, da es ein Land betrift, auf welches die Augen von ganz Europa gerichtet sind, und welches jetzt, nachdem es sich aus seiner Barbarey zu seinem gegenwärtigen Glanz emporgeschwungen hat, so berühmt geworden ist. Die Musik der Russen ist sehr einfach, wie sie es bey allen noch unkultivirten Völkern seyn muß. Sie besteht, wie überall, aus Worten, Gesang und Klang. Was aber die russische eignes hat, ist das, daß die Russen keine Poesie, sondern bloß Prosa singen. Man findet zwar wohl unter dem Volke irgend eine alte Romanze in ungereimten Versen, wie etwa diejenige vom Riesen Ilia Murawitz, oder vom großen

Estergeon, und andere von ähnlicher Art; aber die neuern Canzonen sind alle in Prosa, werden gewöhnlich nach dem Talent eines jeden aus dem Stegreif gemacht, und man bekümmert sich nicht um die Anzahl der Sylben oder um die Reime. [103]) Zu diesem so sonderbaren Gebrauch gaben die Accente der russischen Sprache Anlaß, die so deutlich und fühlbar sind, daß sie leicht ohne Hülfe des Metrums zur Melodie eingerichtet werden können. Diejenigen, welche nicht begreifen, wie musikalisch die griechische Sprache war, können eine hinlängliche Antwort auf ihre ungegründeten Zweifel in einer barbarischen, zwischen den Eisgebirgen und Morästen des Nordens gebildeten Mundart finden, und die mittägigen Völker, welche, durch philosophische Theorien hintergangen, ein ausschliessendes Privilegium vom Himmel zu haben glauben, die Süßigkeiten der Harmonie zu empfinden und wiederum mitzutheilen, werden bekennen müssen, daß ihre Sprachen (wenigstens in verschiedenen Umständen) mit einer scythischen Mundart kaum verglichen werden können. Man sieht hieraus, daß der Gesang ein Haupttheil der russischen Musik ist, und daß die Instrumente bloß zur Unterstützung der Stimme dienen. Man sang eine einzige Art von Melodie, die aber vom Sänger nach seinem eigenen Genie verändert wurde; eine Folge hiervon war, daß die

103) Nach der ausländischen Cultur ist diese Sitte in etwas verändert worden. Heutiges Tages kennen die Russen die Verse, den Reim und die musikalische Composition. Anm. des Verf.

Composition eine völlig unbekannte Kunst blieb. Die Instrumente waren gleichfalls einfach und so wenig vervollkommt, daß man sie fast jetzt noch in eben der Verfassung sieht, in welcher sie bey ihrer Erfindung waren. Die vornehmsten darunter sind: der Gudock, oder eine kleine dreysaitige Violine; die Balalaika, eine Art von Cithar, die bey dem Volke sehr gemein ist, und nur aus zwey Saiten besteht, deren eine nur eigentlich gespielt, die zweyte aber bloß zum Mitbrummen angeschlagen wird. Die Dutka, oder Schweraan besteht aus zwey Pfeifen, einer großen und einer kleinen, deren jede drey Griflöcher hat. Die Walinka ist der einfachste Dudelsack, und besteht bloß aus zwey Pfeifen, die in eine angefeuchtete Ochsenblase gesteckt sind. Die Gusli ist ein edleres Instrument, weil es auch in den Städten gebraucht wird, und der innern Beschaffenheit, Größe und Figur nach, einem Clavier ohne Kasten ähnlich ist. Sie hat Saiten von Messing, die mit der rechten und linken Hand gespielt werden. Ihr Klang ist harmonisch und angenehm, und einer großen Veränderung fähig. [164])

So war der Zustand der Musik in Rußland von Finnland bis nach Siberien, und von der Ukraine bis ans Eismeer, die örtlichen Modificationen abgerechnet, welche natürlicherweise eine so große Mannichfaltigkeit von Himmelsstrichen her-

104) s. den zweyten Theil der Beylagen zum unveränderten Rußland vom Staatsrath Jacob von Stählin in Hillers wöchentl. Nachrichten, Jahrg. 4. S. 135. wo man die Beschaffenheit dieser Instrumente deutlicher und weitläuftiger beschrieben findet.

vorbringt, als Peter der Große den Thron bestieg. Dieses unsterbliche Genie war nicht weniger der Merkur als der Solon seiner Nation, und unter den vielen Gegenständen seiner Veränderungen war auch die Musik begriffen. Aus Deutschland, wo er auf seinen Reisen diesen Zweig der menschlichen Kenntnisse aufmerksam beobachtet hatte, ließ er alle Arten von Trompeten, Trommeln, Zinken, Fagotten, Geigen, Posaunen, und andere Instrumente kommen; errichtete eine Gesellschaft von jungen Russen, welche sich in der Musik üben mußten; führte sie bey öffentlichen und Privatergötzlichkeiten ein, und beförderte hauptsächlich die Kriegsmusik, die seinen Absichten am angemessensten schien. Der Prinz Friedrich von Holstein-Gottorp, der nach Petersburg kam, um sich mit der Tochter Peters, Anna Petrowna, zu vermählen, brachte zwölf geschickte deutsche Musiker mit sich dahin, von welchen die Russen das erste förmliche Concert zu hören bekamen.

Die Neuheit that, so wie man es erwarten konnte, bey den Großen der Nation ihre Wirkung, und sie fiengen an, die Musik um die Wette zu kultiviren, um zugleich dem Kaiser nachzuahmen, der in seinem eigenen Pallaste wöchentlich zweymal Concert hielt. Anna Iwanowna brachte den Geschmack an Musik mit sich auf den Thron, und schon in den ersten Jahren ihrer Regierung erschien die italiänische Oper *Abiazar* auf ihrem Hoftheater mit Zwischenspielen und Tänzen. Araja aus Neapel war Capellmeister, so wie auch die meisten Sänger und

Spieler Italiäner waren, die den Nationalgeschmack sehr verbesserten. Die Kaiserin Elisabeth, die eine Beschützerin aller schönen Künste, besonders aber der Musik war, ließ das erste öffentliche Operntheater in Moscau bauen, auf welchem bey ihrer Krönung und in ihrer Gegenwart *la Clemenza di Tito* nach der Musik des berühmten Hasse mit unglaublicher Pracht aufgeführt wurde. Der Prolog, *la Russia afflitta, e riconsolata* betitelt, war von Araja componirt. Die Arie *ah miei figli*, machte allgemeinen Eindruck, auch bey der Kaiserin. Nach der Aufführung des *Seleuco*, *Scipione* und *Mitridate*, von einem Florentiner Bonecchi, und von dem schon erwähnten Arajo in Musik gesetzt, wurde Manfredini aus Pistoja Hofcapellmeister. Er componirte die Musik zum *Alessandro nell' Indie*, zur *Semiramide* und zur Olimpiade des Metastasio, welche auf dem großen Theater zu Moscau im Jahr 1762 bey der Krönung der Kaiserin Elisabeth vorgestellt wurden. Von dieser Zeit an bildete sich die russische Oper. Die erste, Cephalus und Prokris betitelt, hatte den Dichter Sumarokow zum Verfasser, und war von Araja componirt. Die Spieler und Sänger waren sämmtlich Russen. Unter Catharina II. wurde der berühmte Galuppi mit einem großen Gehalt berufen, der damals Capellmeister in Venedig war. Die Dido von Metastasio fand nach seiner Composition den allgemeinsten Beyfall. Nach Endigung des Schauspiels sandte ihm die Kaiserin eine Dose mit Rubeln angefüllt, und ließ ihm dabey sagen, die unglück-

liche Dido habe ihm dieß noch kurz vor ihrem Ende vermacht. Auf den Galuppi folgte Traetta, ebenfalls ein berühmter Componist aus Neapel. Coltellini wurde zum Hofdichter ernannt. Gegenwärtig ist die Oper zu Petersburg, ihrer schönen Stimmen, der großen Musiker, der prächtigen Decorationen und Bälle wegen, eine der schönsten in Europa.

Es sey mir indessen erlaubt, zu bemerken, daß der Glanz, womit uns die schönen Künste im russischen Klima in die Augen leuchten, bloß ephemerisch und vorübergehend ist. Obgleich Peter der Große seine Reform von der Musik anfieng, weil er wohl wußte, wie vielen Einfluß auf ein noch unkultivirtes Volk alles hat, was unmittelbar zu den Sinnen redet, so war es doch nicht wohlgethan, daß er eine ausländische Musik zu diesem Zwecke vorzog, anstatt daß er die einheimische hätte vervollkommen sollen. Jede Kunst, die vom Geschmack abhängt, hat den Grund ihrer Vortreflichkeit im Klima, in den Gebräuchen, in der Regierung und in der physischen und moralischen Natur derjenigen Nationen, welche sie ausüben; sie kann daher nicht verpflanzt werden, ohne viel von ihrer Wirksamkeit zu verlieren. Diese Wahrheit wird desto merklicher, je größer die Verschiedenheit ist, die unter den Ländern herrscht, und je enger die Beziehung ist, welche man zwischen das Werkzeug der Reform, und die Reform selbst bringen will. Die italiänische Musik und Poesie konnte daher nur einen sehr schwachen Einfluß auf die Bildung der Russen beweisen,

die, weil sie die Ursachen ihrer Schönheit nicht kennen, nie etwas anders, als langweilige und kalte Copisten derselben seyn werden. Wenn also die Künste des Genies einheimische Pflanzen und keine Fremdlinge wären, wenn der neue Gesetzgeber die Nation nach und nach zur großen Veränderung vorbereitet, und aus der Geschichte die Wege erst gründlich kennen gelernt hätte, welche den menschlichen Geist während seiner Ausbildung durchläuft, so würde er seinen Namen vielleicht ein dauerhafteres Denkmal gestiftet haben, und die schönen Künste, bisher ausschliessende Bewohnerinnen der griechischen und italiänischen Himmelsgegenden, würden auch hier neue Originale hervorgebracht haben, welche werth gewesen wären, an den Ufern des kalten Tanais, und auf den wüsten Felsen von Archangel nachgeahmt zu werden.

Achtes Kapitel.

Zustand der Perspektive und der musikalischen Poesie bis zur Mitte des verflossenen Jahrhunderts. Mittelmäßigkeit der Musik. Einführung der Castraten und der Frauenzimmer auf dem Theater.

Wenn wir wieder nach Italien zurückkehren, so finden wir das Drama daselbst, von seinem ersten Ursprunge an, unter einer unmäßigen Menge von Maschinen und Decorationen fast ganz begraben. Wären die auf den Rinuccini folgenden Componisten in den Fußtapfen dieses großen Genies

geblieben, und hätten das Verhältniß des Wunderbaren zum Melodrama mit eben so viel Philosophie untersucht, so hätten sie durch gehörige Regelmäßsigkeit und Einrichtung ihrer fabelhaften Erfindungen ein neues System der dramatischen Poesie schaffen können, welches für die Imagination angenehm gewesen wäre, ohne dem gesunden Menschenverstand zu mißfallen. So machte es Quinault in Frankreich, der einzige unter allen dramatischen Dichtern, der das Wunderbare gut anzuwenden wußte. Da sie aber von allen Grundsätzen einer gesunden Kritik entblößt waren, ohne welche sich auf der Bahn des guten Geschmacks durchaus keine Fortschritte machen lassen, und da sie glaubten, das Wohlgefallen des Volks sey der einzige Maaßstab des Schönen, so brachten sie statt regelmäßiger Werke, ein ungeheueres Chaos, einen Mischmasch vom geistlichen und weltlichen, vom historischen und fabelhaften, von alter und neuer Mythologie, vom wahren und allegorischen, vom natürlichen und übertriebenen hervor, und warfen zur ewigen Schande der Kunst alles in einen Haufen.

Der wahren Ursachen von dieser Unordnung waren drey; erstlich: die Natur des Wunderbaren selbst, welches überall, wo es nicht eine öffentliche Glaubwürdigkeit durch Religion oder Geschichte zum Grunde hat, in Abgeschmacktheit ausarten muß, weil die sich selbst überlassene Imagination ohne Hülfe der Sinne oder der Vernunft keine Gränzen mehr kennt, innerhalb derselben sie sich erhalten sollte. Wenn sichs also trift, daß das Wunderbare,

welches man einführen will, anstatt sich auf eine Volksmeynung zu gründen, derselben gerade entgegen ist, so werden alsdann die poetischen und romantischen Erfindungen alles Ansehens und alles Beyspiels beraubt, haben folglich kein anderes Gesetz, als den Eigensinn ihres Erfinders. Sie werden unter den Händen eines Tasso oder Fenelon ein vernünftiges Ansehen erhalten, unter den Händen eines Ariost oder Marini aber unsinnig werden.

Die zweyte Ursache war das Beyspiel eines berühmten Schriftstellers, der, an lyrischer Phantasie, und Verdiensten um seine Sprache eben so reich, als an den übrigen Gaben, die einen großen Dichter charakterisiren, arm, durch das Ansehen, welches er unter seinen Landsleuten in einem Jahrhundert erhielt, das sich schon zum schlechten Geschmack neigte, zum Verderbniß des musikalischen Drama beytrug. Dieß war Gabriello Chiabrera, dessen *Rapimento di Cefalo*, in eben dem Jahr, bey eben der Gelegenheit, und mit eben der Pracht aufgeführt wurde, als die Stücke des Rinuccini, welchem er aber in dramatischen Dingen weit nachstand. Das Wunderbare ist darin unordentlich ohne allen Unterschied unter einander geworfen; Jupiter, Amor, Berecynthia, Aurora, Cephalus, Tithonus, der Ocean, die Sonne, die Nacht, die Tritonen, und die Zeichen des Thierkreises sind die handelnden Personen, so weit sie nicht von einem Chor von Jägern unterbrochen werden, die zwar sterblich sind, aber doch die Freyheit nicht verloren haben, mit den Gottheiten in der geheimsten Vertraulichkeit zu

stehen. Die Scene liegt in Feldern, in der Luft, im Meer und im Himmel, und einen so großen Weg durchläuft der Dichter in fünf sehr kurzen Akten. Man wird hieraus hinlänglich sehen können, daß die Scenen unzusammenhängend, die Dialogen abgerissen und alles Feuers beraubt, die Charaktere eingebildet, widersprechend und ohne alles Interesse seyn müssen. Die selten vorkommende Empfindung ist zwar ganz lyrisch, das heißt, aus der Imagination des Dichters entsprungen, läßt aber das Herz leer. Kurz, was für ein melodischer Ausdruck läßt sich in die Anrede bringen, welche Aurora an den Amor richtet?

Saettator fornito
D'alto fuoco infinito
Onde ogni cosa accendi,
Deh! perchè meco a saettar non prendi
L'aspro smalto onde Cefalo s'indura?

Oder was für ein Mittel, die Liebe eines widerspänstigen Herzens zu erhalten, ist der Grund: daß wenn Cephalus ihre Zuneigung nicht erwiedere,

Il Sol fia senza scorta,
L'aria non avrà lume,
La terra inferma perirà gelata?

Liebenswürdiger und sanfter Metastasio! Du legst deinen Personen keine solchen Albernheiten in den Mund. Aber der große Name des Chiabrera rechtfertigte alle diese Fehler, und brachte alle Kritik zum Stillschweigen.

Unter seinem Schutze suchten nun alle Dichter bloß die Augen zu blenden, ohne sich um das übrige

zu bekümmern. Ein Schauspiel war desto schöner, je häufiger und prächtiger die Veränderungen der Scene waren. Zum Beyspiel kann der Darius von Francesco Beverini dienen, der in Venedig aufgeführt wurde, und bloß in drey Akten vierzehn Veränderungen der Scene hatte. Man sah das Schlachtfeld des Darius mit den Elephanten, welche auf ihren Rücken Thürme voll bewafneter Soldaten trugen, ein großes Thal zwischen zwey Bergen, die Vestungswerke von Babylon, das Kriegsgeschütz des persischen Lagers, den prächtigen Vorhof eines großen Pallastes, das Lager der Armee mit Kriegsmaschinen, den königlichen Saal im Pallast zu Babylon, das Zelt des Königs, das Grabmal des Ninus, die Reuterey und das Fußvolk in Schlachtordnung gestellt, ein dunkeles Gefängniß, Ruinen eines alten Schlosses und den ganzen Pallast zu Babylon. Und doch war dieses Drama hierin noch keines der ärgsten. Man erfand Maschinen zur Vorstellung aller möglichen Gegenstände, sie mochten nun fabelhaft, historisch, mythologisch, allegorisch, moralisch, physisch, geistlich, weltlich, bürgerlich, ländlich, zur See gehörig, zur Jagd gehörig, wissenschaftlich von aller Art, oder bloß aus den wunderlichen Einfällen der Phantasie entstanden seyn, so daß man sie unter keine Classe bringen kann. Nicht wenige dieser Erfindungen von den damals lebenden geschickten Maschinisten, und vorzüglich von Giacomo Torelli, vom Ritter Pippo Ajacciuoli, Colonna, Metelli Periccioli, Mingaccino, und Sabbat=

tini waren vortreflich und sinnreich. Ein Drama, oder vielmehr ein mit dramatischer Poesie untermischtes Schauspiel von Chiabrera wurde zu Mantua im Jahr 1608 bey der Vermählung des Don Francesco Gonzaga mit Margaretha von Savoyen mit solchem Aufwand und mit einer solchen Pracht vorgestellt, daß die Leser darüber erstaunen müssen. Die weitläuftige Beschreibung desselben findet man im dritten Band der Werke dieses Chiabrera. Sehr sinnreich und schön waren diese Erfindungen vorzüglich in Florenz und Turin, weil sich Florenz stets durch seinen feinen Geschmack in allen schönen Künsten auszeichnete, und Turin gleichsam der Mittelpunkt war, wo sich die berühmtesten italiänischen und französischen Künstler versammelten. Hauptsächlich geschah dieß unter der Regierung der Christina, Schwester Ludwigs XIII. Königs von Frankreich, und Wittwe des Victor Amadeus, Herzogs von Savoyen, welche damals Savoyen und Piemont als Vormünderin beherrschte, und nebst dem Grafen Philipp von Aglie', der nicht weniger seines guten Geschmacks in theatralischen Decorationen, als seiner politischen Unglücksfälle wegen berühmt ist, eine große Liebhaberin solcher Vorstellungen war. Der schicklichen Allegorie und Schönheit der Erfindung wegen verdienen *il Cielo di cristallo*, und *le glorie di Firenze* besonders erwähnt zu werden, die mit der gewöhnlichen Pracht dieses Hofes bey der Vermählung des Cosmus von Medicis mit Magdalena von Oesterreich vorgestellt wurden. Auch das *Vascello della felicità* und *l'Arionne* gehören

hieher, welche man zur Carnevalszeit bey der Geburtsfeyer der Königin von Frankreich 1628 im königl. Pallast zu Turin vorstellte. Es wird den Lesern nicht unangenehm seyn, wenn ich ihnen eine nähere Nachricht davon gebe, um dadurch den Zustand der scenischen Erfindungen im verflossenen Jahrhundert begreiflich zu machen. Bey Eröfnung des königlichen Saals unter lautem Schall der Instrumente, erschienen alle dem Menschen geneigte Götter im Himmel; jede Gottheit sang ein kurzes Recitativ, welches der Chor beantwortete. Hierauf erschienen die Elemente unter verschiedenen Sinnbildern, nemlich: ein Schiff, welches das Wasser bedeutete, ein Theater statt der Erde, ein feuerspeiender Berg statt des Feuers, und ein Regenbogen statt der Luft. In einem Augenblick war der ganze Saal wie ein Meer mit Wasser angefüllt, auf welchem das Schiff langsam herum schwamm; auf dem Vordertheil desselben befand sich ein reicher Thron, welcher für die Herrschaft und die andern Fürsten des Hofs zubereitet war. Auf den Seiten des Schiffs sah man hier und da die Wappen der Provinzen eingegraben, die dem Herzog von Savoyen unterworfen waren, und in der Mitte stand eine große für vierzig Personen zubereitete Tafel. Der Gott des Meers ersuchte die Herrschaft, die Damen und Cavaliere, ins Schiff zu steigen, wo sie mit einem reichen Mahle von Tritoneu bedient wurden, welche die Gerichte auf den Rücken von Seeungeheuern herbeyschaften. Unterdessen stellte man auf einem Felsen, der nicht weit davon empor stieg, die

Fabel von Arion vor, der ins Meer geworfen und von einem Delphin gerettet wurde. Giovanni Capponi aus Bologna war der Verfasser. Die Musik machte den Prolog. Der erste Akt enthielt die Abreise des Arion aus seinem Vaterlande Lesbus. Im zweyten saß und sang er auf dem Delphin. Im dritten befand er sich zu Corinth, wo der König Periander seine Unglücksfälle hören will, und ihn den Schiffern, die ihn verrathen hatten, zu erkennen giebt. Zum Beschluß tanzten die Sirenen ein Ballett von der Erfindung des Herzog Carl Emanuel.

Venedig zeichnete sich vor andern Städten durch die Pracht in den Aufzügen aus, und unter andern Dramen ist die *Divisione del Mondo* merkwürdig, welches im Jahr 1675 auf Kosten und unter Aufsicht des Marchese Guido Rangoni auf dem Theater zu St. Salvatore vorgestellt wurde. Man sah darin alle Theile der ganzen Erdkugel unter Sinnbildern mit außerordentlichen Maschinen von wunderbarer Erfindung begleitet. Im *Pastore d'Anfriso*, der kurz nachher im Theater zu St. Giovanni Crisostomo gespielt wurde, sah man den Sonnenpallast von oben herabsteigen; er war vortreflich gebaut, und sowohl innen als aussen waren Cristalle von verschiedenen Farben angebracht, die sich mit einer besondern Kunst unaufhörlich herumdreheten. Die Lichter waren in einer so großen Menge und mit so vieler Geschicklichkeit angebracht, daß die Augen der Zuschauer den starken Schein der durch die Cristalle zurückgeworfenen Stralen

nicht ertragen konnten. Im *Catone in Utica* von einem Dichter, der weit unter dem Metastasio steht, nahm man an, als ob die Bewohner der benachbarten Provinzen für den Cäsar und seine Armee längst dem Ufer des Flusses ein herrliches Schauspiel zubereiteten. Der Hintergrund des Theaters stellte eine weite Ebene vor, in deren Mitte eine Kugel in der Luft hieng, welche das Ansehen eines Erdglobus hatte. Beym Klang einer brillanten Sinfonie mit Trompeten begleitet, bewegte sich die Kugel majestätisch gegen das andere Ende des Theaters, ohne daß man das geringste von den Triebfedern merken konnte, wodurch sie bewegt wurde. Sie war kaum dem Cäsar ins Gesicht gekommen, als sie in drey Theile zersprang, welche die zu den Zeiten dieses Kaisers bekannten drey Theile der Welt vorstellten. Der innere Theil der Kugel enthielt ein ganzes Orchester von den beßten Spielern, und war überall mit Gold, glänzenden Edelsteinen, und mit vielfarbigen Metallen verziert. So viel von den Decorationen.

Die dritte Ursache der erwähnten Unordnung in den Schauspielen war der unmäßige Gebrauch der Zwischenspiele oder musikalischen Intermezzen. Da die Erfinder des Drama die Griechen nachzuahmen glaubten, bey welchen die Vorstellungen vom Anfang bis ans Ende nie unterbrochen wurden, so führten sie auch weder Intermezzi noch Tänze ein, sondern füllten die leeren Stellen bloß mit Chören aus; aber unter den Händen anderer Componisten, die die Aufmerksamkeit der Zuschauer mit Handlun-

gen ohne Wahrscheinlichkeit und Interesse nicht fesseln konnten, fieng man an, sie in mehrere Theile zu zerlegen, und zwischen die Akte Zwischenspiele von verschiedener Art einzumischen. Bisweilen waren sie verschiedenen Inhalts, und ein jedes stellte eine Handlung für sich vor, bisweilen aber hatten sie Beziehung unter einander, und machten ein einziges Schauspiel aus. Anfänglich suchten die Dichter und Direktoren die erwähnten Intermezzi auf irgend eine Weise der Natur des Drama anzupassen, und setzten diejenigen, die von der ländlichen Gattung waren, ins musikalische Pastorale, die ernsthaften ins tragische Melodrama, und die komischen in die Opera buffa. So diente die *Aurora ingannata* zum Inhalt der musikalischen Zwischenspiele im *Filarmindo*, einer Hirtenfabel, der *Glauco schernito* zu den Zwischenspielen des *Corsaro Arimante*, einer Fischerfabel, die *Dafne conversa in Laura* zur Tragicomödie, *l'amorosa clemenza* betitelt, das *tomba di Nino* zum *Ercole in Eta*, einem heroischen Drama, *il Disinganno per la virtù in cimento*, ein moralisches Drama, und *il capriccio con gli occhiali* zu den *Diporti in Villa*, einem lustigen, im bolognesischen Dialekt geschriebenen Drama. Aber bald schlich sich die Verderbniß ein, das Zufällige wurde zur Haupthandlung, die Zwischenspiele vervielfältigten sich ohne Maaß und Ziel, und das Schauspiel wurde ein Ungeheuer.

Indessen war die Poesie derjenige Theil des Drama, auf welchen von den Componisten am wenigsten geachtet wurde. Regelmäßigkeit, Empfin-

dungen, gesunder Verstand, Verbindung der Scenen, Charaktere, Verwickelung, Leidenschaften und theatralisches Interesse wurde für nichts gerechnet. Bald sah man bey der Belagerung von Persepolis, der alten Hauptstadt des persischen Reichs, eine Mine, welche mit Hülfe des Pulvers einen Theil der Stadt in die Luft sprengte; bald erschien der artige Alcibiades in einer kleinen neumodigen Kutsche auf der Bühne, mit Courieren und Läufern vorher. Bisweilen machte der verliebte Praxiteles seiner Phryne eine Taschenuhr mit einem Zifferblatt zum Geschenk; bisweilen erschien die nehmliche Courtisane im Areopagus von Athen in einer venetianischen Maske. Im Clearchus von Moniglia erscheint Clearchus, König von Colchis und Hauptperson des Drama, betrunken auf dem Theater, stolpert, fällt, schläft ein, und wacht hernach träumend wieder auf. In der Dido von Businelli, einem venetianischen Dichter, begreift der erste Akt die Feuersbrunst zu Troja in sich; der zweyte die Ankunft des Aeneas nach einer siebenjährigen Schiffarth und Mühseligkeit an den Küsten von Carthago, wo er sich in die Dido verliebt; im dritten verläßt er sie, Dido bringt sich um, und Jarba, der vorher für den klügsten Mann gehalten wurde, wird närrisch. Man hatte Dramen, und unter andern die von Giulio Strozzi aus Florenz, wo man vermittelst großer durch Feuer beweglicher Buchstaben, Anagrammen, Wortspiele, Räthsel, und Devisen in der Luft lesen konnte, die auf gegenwärtige Personen anspielten. Es würde dem Leser ekelhaft werden, wenn ich alle Un-

gereimtheiten von dieser Art anzeigen wollte. Eingebildete Personen, Gottheiten und Helden unter Possenreissern, ein Mischmasch vom tragischen und komischen, der weder die Lebhaftigkeit von diesem, noch das erhabene von jenem hatte, machten damals die vornehmste Zierde des Drama aus. Die Einführung bucklichter und stammelnder Bedienten, welche die ernsthaftesten Begebenheiten mit tausend Narrheiten unterbrachen, war ebenfalls eine Lieblingsgewohnheit der Poeten. Wie schön ist z. B. folgendes artige Soliloquium nicht, welches Siphon im *Ercole in Tebe* hält?

Go-go-go-gobo a me?
Non mi conoſci affè,
Gente a vedere Eroi po-poco avvezza;
Jo ſon colui che taglia, buca e ſpezza.
Ho la lingua col reſtìo
Ma per dar mazza che vola
No che goba non ſon io
Ma me-menti per la gola.
Son ca-ca-camerata
D'Ercole trionfante,
E queſto coſo tondo
Sulle re-rene è un pezzo di quel mondo,
Che regger gli ajutai col vecchio Atlante.
Mi fece natura
Nel viſo
Narciſo
E Marte in bravura:
Pa-pa-ri è il valore alla bellezza:
Jo ſon colui, che taglia, buca e ſpezza.
Con queſta bizzarrìa
Tutti di Caſa mia
Padre, Figlio, Fratel, Nono e biſavolo

Van cercando le risse a casa il dia-dia dia-dia dia. A casa il dia-dia-dia-a casa il diavolo

so schön, daß es nur mit folgendem Dialog zwischen Aegeus und Demo in dem so oft gespielten Jason von Giacinto Andrea Ciccognini aus Florenz verglichen werden kann.

Aegeus König E verso dove andranno?
Demo stammelnd. S'imbarcano per co co
co, per co, co co.
Aeg. Per Coimbra?
Dem. per co, co, co, co.
Aeg. Per Coralto?
Dem. Oibò! Per co, co, co.
Aeg. Per Cosandro?
Dem. Nemmeno:
per co, co, co,
Aeg. Per Corinto?
Dem. Ah! ah! bene, bene
Mi cavasti di pene.

Die eingeführten Liebeshändel, die man stets als den wesentlichen Theil des Drama angesehen hat, waren nicht allein zu gesucht, falsch und kindisch, sondern auch in einem so hohen Grade unanständig, daß sie mit Fleiß dazu eingerichtet schienen, um den Vorwurf zu rechtfertigen, welchen der Graf Fulvio Testi den italiänischen Dichtern damaliger Zeit machte

Fatto è vil per lascivia il Tosco inchiostro.

Einige Stellen, die mir nur zufällig in die Hände kommen, werden den Geist derselben begreiflicher machen. In einer Oper des Aureli will Socrates

ein Frauenzimmer aus seiner philosophischen Schule jagen, die sich heimlich hineingeschlichen hatte. Sie sträubt sich, der Philosoph besteht auf seinem Willen; um ihn nun zahm zu machen, reißt die Courtisane, die die ganze Macht ihrer Reize schon aus Erfahrung kannte, ihr Halstuch auf, und zeigt ihm den offenen Busen. In einem andern Drama von Morris ließt man ein Duett, worin zwey Verliebte bitten, verweigern, wieder bitten, und sich endlich Küsse geben. Aber das Schändlichste dabey ist das, daß eine sanfte und zärtliche Musik, mit Instrumenten unterstützt, den ärgerlichen Possen der Schauspieler alle mögliche Bequemlichkeit gab. In der Hypermnestra des Moniglia wendet sich die keusche Braut an die Lippen ihres Bräutigams, und sagt vor der ganzen Versammlung:

Belle porpore vezzose
Onde Amore i labbri inostra,
Pur son vostra:
Di rubini almo tesoro,
Mio ristoro, idolo mio,
E che più bramar degg'io?

Als hierauf die Nacht für ihre schamhaften Wünsche nicht genug eilt, fährt sie fort:

Graditi orrori
Coprite il dì:
Ammantate sì sì l' eterea mole
Se fra l'ombre degg'io godere il Sole.

In der Dorinde eines unbekannten Dichters findet man einen Monolog, der dem Monolog der Ama-

ryllis im Pastor fido nachgeahmet ist, und worin Dorinde unter andern sagt:

Niso amato ed amante,
Se giugnesti a veder quanto mi costa
Questo finto rigore,
So che avresti pietà del mio dolore.
Anch'io vorrei potendo
Arciera fortunata
Dall' arco di due labbra
Scoccar contro il tuo sen dardi amorosi
E delle braccia mie
Far zona al fianco tuo salda, e tenace;
Ma, sopportalo in pace,
Forse verrà quel giorno
In cui del fato a scorno
Potrai, caro Ben mio,
Stemprare in vivo fuoco il tuo desio.

Der fehlerhafte Styl, der in ganz Italien eingeführt war, ist jedermann bekannt. Der Leser kann aus folgender Stelle eines in einem Drama vorkommenden Monologs, welches fast auf allen italiänischen Theatern mit dem größten Beyfall gespielt und für die beste Arbeit eines berühmten Dichters gehalten wurde, ohne Bedenken auf den allgemeinen Geschmack des Jahrhunderts schließen. Es ist Hercules, der die Rede auf folgende Weise an die Frauenzimmer richtet:

Donne, coi vostri vezzi
Che non potete voi?
Fabbricate nei crini
Labirinti agli Eroi.
Solo una lagrimetta
Che da magiche stille esca di fuore,

Fassi un'Egeo cruccioso,
Che sommerge l'ardir, l'alma e il valore;
E il vento d'un sospiro
Esſlato dai labbri ingannatori,
Dai campi della gloria
Spiantò le palme, e diseccò, gli allori.

Wenn dieß die Sprache eines Halbgottes war, so kann man leicht denken, in was für einem Styl die Menschen reden mußten. Im *Elio Pertinace* von Avverara kommt eine Person vor, welche sich in folgenden Worten ausdrückt:

Orologio rassembra il mio cuore
Di quel sole, ch'è l'anima mia;
Serve d'ombra crudel gelosia,
E di stilo spietato rigore.
S'egli è a polve, la polve è l'arena:
S'egli è a ruota, la ruota è il tormento,
E del tempo misura è la pena,
Ma la pena non passa con l'ore.

Der schon angeführte Ciccognini trug gegen die Mitte des Jahrhunderts die damals in andern dramatischen Poesien gewöhnlichen Fehler ins Melodrama über, vereinigte ernsthafte Begebenheiten und Personen mit lächerlichen, unterbrach prosaische Scenen mit poetischen Strophen, die man Arien nennt, mischte Prosa unter poetische Scenen, verwirrte alle Ordnung der Poesie, und verstümmelte das italiänische Melodrama auf eine erbärmliche Art. Nichts desto weniger wurde er zu seiner Zeit für den Wiederhersteller des Theaters gehalten; seine Dramen wurden mehreremale neu aufgelegt, und in großem Werth gehalten; die Gelehrten sa-

hen ihn als ein Muster der Nachahmung an, und sogar die Musen, die jungfräulichen Musen, wetteiferten mit einander, denjenigen mit Lobliedern zu ehren, der sie unter allen am meisten schändete. So wahr ist es, daß das Urtheil der Zeitverwandten für Schriftsteller so unsicher ist, wie für regierende Herren, daß das Vorurtheil jenen, und die Schmeicheley diesen oft sehr thörichte Huldigungen zuzieht, so wie sie hingegen der Neid bisweilen mit den ungerechtesten Beschuldigungen überhäuft; und daß es endlich bloß der unpartheyischen Nachkommenschaft zukommt, mit jenem Stral von Licht, der die öffentliche Meynung leitet, den Nebel zu vertreiben, womit unsere Leidenschaften die Gegenstände zu verdunkeln streben.

Man kann sich also nichts alberners in der Welt denken, als diesen Zweig der theatralischen Poesie; der Marchese Maffei erklärt sie daher sehr richtig für eine, zu Gunsten einer andern, verstümmelte Kunst, worin die vornehmere der geringeren auf eine klägliche Art dienen muß, so daß der Dichter hier denjenigen Platz hat, welchen ein Violinist hat, der zum Tanze spielt. [105]) Die Sache scheint

105) In der Vorrede zur *Ninfa fida*. Diese Meynung, welche fast die Meynung aller Dichter ist, und welcher auch unser Verf. beystimmt, ist sicher ganz falsch, und entspringt aus einer unrichtigen Vorstellung von dem wahren in der Natur gegründeten Verhältniß beyder Künste in der Oper. Es sind nun gerade zehen Jahre her, seit ich meine Gedanken über diese Materie zum erstenmal in der mus. krit. Bibl. B. 1. bey Gelegenheit der Recension über Glucks Musik, öffentlich bekannt gemacht habe. Alles was ich seitdem gelesen, erfahren und gedacht habe,

mir indessen nicht so wichtig zu seyn, um mich hier lange bey den Schriftstellern aufzuhalten, die in

was mit dieser Sache nur einigermaaßen in Beziehung steht, hat meine Meynung nicht im mindesten verändert, sondern vielmehr immer mehr bestätigt. Von allem, was in gedachter Recension nur beyläufig über die Sache gesagt ist, gehört hauptsächlich folgende Stelle hierher: „Die Dichtkunst zeichnet den Plan des Ganzen. Sie ordnet alle Theile aufs natürlichste und bequemste so an, daß sie sich mit Wahrscheinlichkeit einen guten Erfolg, oder eine gewünschte Wirkung von ihrer Anordnung versprechen kann. Sie läßt die Handlungen auf einander folgen, wie ihr am natürlichsten die eine aus der andern zu fließen scheint, und bekümmert sich übrigens um die Ausführung selbst nichts.“

„Die Musik hingegen hat das Amt der Ausführung und das Recht, den Plan der Dichtkunst nach Befinden der Umstände entweder hier und da einzuschränken, oder zu erweitern. (Diese Einschränkung und Erweiterung erstreckt sich bloß auf die öftere oder seltenere Wiederholung einer Phrase oder eines Worts. Bey gewissen Worten kann die Wiederholung große Wirkung thun, und ist deswegen durchaus nothwendig; andere hingegen bedürfen ihrer nicht.) Findet sie im vorgeschriebenen Plan der Dichtkunst, daß eine oder die andere Handlung zu geschwind vorüber gehen würde, um gehörige Wirkung zu thun, und den eigentlichen Absichten der Dichtkunst selbst zu entsprechen, so verlängert sie die Handlung, — malt sie aus, und macht sie dadurch zu dem, wozu sie der Dichter selbst würde gemacht haben, wenn sie von ihm nicht im Cabinett, wo er Erfolg und Wirkung nicht hinlänglich voraus sehen konnte, entworfen wäre. Findet sie aber im entgegengesetzten Fall, daß im vorgezeichneten Entwurf der Dichtkunst die eine oder die andere Handlung durch musikalische Wiederholungen zu sehr verlängert werden würde, so läßt sie sie geschwinder vorüber gehen, und bedient sich überhaupt in allen vorkommenden Fällen des Rechts, alles, was zur Verstärkung der Wirkungen das geringste beytragen kann, hinzu zu setzen, und was die Wirkung schwächen und vermindern könnte, entweder einzuschränken, oder gänzlich zu entfernen. Nur die Anlage

diesem unglücklichen [106]) Jahrhundert geschrieben haben, noch weniger aber bey den Titeln ihrer Dra-

des Ganzen, die einmal festgesetzte und bestimmte Folge der Handlungen muß sie unangetastet lassen.“ Die Dichtkunst ist also hier als ein geheimer Cabinetsminister, oder (wenn ihr dieß noch nicht genug ist) als König zu betrachten, der einen Operationsplan entwirft, um ihn durch die Musik welche hier als Generalfeldmarschall anzusehen ist, ausführen zu lassen. Kann sie mit diesem Posten nicht zufrieden seyn? Ist sie mit einem Violinspieler, der zum Tanze aufspielt, zu vergleichen? Muß es der geheime Cabinetsminister oder der König übel nehmen, wenn der General seinen Plan befolgt, die Schlacht gewinnt, und Ehre dadurch erlangt? Ist dieß nicht erbärmlicher Neid?

Die oben gegebene Erklärung des Maffei kann also insoferne ganz richtig seyn, als sie auf die damalige Beschaffenheit der Dramen angewendet wird, die allerdings sowohl von poetischer als musikalischer Seite noch sehr mangelhaft waren. Allein auf die Sache an sich selbst, wenn sie noch unverdorben ist, leidet sie keine Anwendung. Die Poesie braucht sich nicht zu erniedrigen, um die Musik zu erheben. Sie muß nur ihre Vorschriften der Natur und dem Wesen derjenigen Kunst gemäß einrichten, welcher sie die Ausführung derselben anvertrauen will. Kann es wohl eine billigere Forderung geben? Ist sie wohl strenger, als die Forderung, die man an einen Odendichter macht, daß er sich der Sentenzen, der moralischen Betrachtungen enthalten soll, die man dem Lehrdichter gerne erlaubt? Ist dieß eine Einschränkung, über die man sich beschweren kann, oder gar eine Erniedrigung? Wenn jedermann nur bey einigem Nachdenken erkennt, daß man sich nach Umständen, nach der Natur der Dinge richten müsse, wollen die Dichter allein sich über dieses unvermeidliche Naturgesetz erheben? Sollen andere Künste um ihrentwillen ihre Natur ändern? Soll die Musik nicht mehr Musik, sondern bloße Declamation seyn? Und wenn sie wirklich aufhören könnte, Musik zu seyn, würde die Poesie dadurch gewinnen? Sie würde nicht nur nichts dabey gewinnen, sondern vielmehr in der Oper und in allen ihren lyrischen Gattungen unendlich viel verlieren. Sie würde trocken werden, nicht mehr so lebhaft auf Em-

men, von welchen man mit Wahrheit sagen kann, daß das Andenken derselben mit dem Tone verlo-

pfindungen wirken können, sondern mehr den Verstand zu beschäftigen suchen müssen, sie würde mit einem Worte selbst aufhören müssen, lyrisch zu seyn. Ich behalte mir vor, bey einer andern Gelegenheit diese Materie, die schon seit Jahrhunderten eine Quelle so vieler Irthümer und sogar Ungerechtigkeiten gewesen ist, ausführlicher zu behandeln.

106) Das Wort unglücklich betrift hier bloß die schönen, nicht die sogenannten ernsthaften Wissenschaften, und ich bekenne mich völlig zur Meynung des Cocchi in seiner Abhandlung über den Asklepiades, des Tiraboschi im achten Band seiner Geschichte, und des berühmten Carl Denina im vierten Band seiner *rivoluzioni d'Italia*, welche das sechzehente Jahrhundert in den gründlichen und wirklich nützlichen Wissenschaften allen vorhergehenden mit Recht vorziehen. Die Meister in der Beredsamkeit, die schönen Geister mit der ganzen Sekte von Schwätzern, bey welchen ein Sonett mehr gilt, als die Entdeckung des mediceischen Gestirns, erheben das Jahrhundert Leo X. in die Wette, und verspotten dagegen das Jahrhundert des Marini. Aber mit Erlaubniß dieser Herren, so viel die Kunst zu denken erhabener ist, als die Kunst wohlklingende Perioden an einander zu reihen, (als wenn ein Redner und Dichter nicht auch denken müßte, und nur leere unbedeutende Worte zusammen setzen dürfte; wenn ich einen Dichter nenne, sagte ein nunmehr verstorbener kluger Mann, so nenne ich mehr als einen Philosophen: denn er muß nicht nur Philosoph seyn, sondern auch noch ausserdem die Gabe besitzen, seine Gedanken auf eine dichterische Art vorzutragen.) so viel verdienen auch die Namen des Galilei, Viviani, Toricelli, Bellini, Malpighi, Borelli, Campano, Cavalieri, Acquapendente, Porta, und viel anderer Physiker und Mathematiker des verflossenen Jahrhunderts mehr Achtung und Verehrung, als die Namen des Bembo, Casa, Varchi, Cota, Molza, Tansillo, und tausend anderer zierlichen Schriftsteller des funfzehenten. Dieß erstreckt sich indessen nicht auf die vorzüglichen Genien in den schönen Wissenschaften oder Künsten: denn es ist sehr wahr, daß ein Michelangelo

schen ist. Wer so viel überflüssige Musse und guten Willen hat, wird sich hinlänglich im Quadrio befriedigen können. Ich setze bloß noch hinzu, daß unter den vielen Werken, welche ich lesen mußte, um mir einen richtigen Begriff vom Geschmack jener Zeiten zu verschaffen, ich nur mit großer Mühe einige wenige gefunden habe, die nicht völlig so schlecht sind als die übrigen. Hierher rechne ich die Stücke des Andrea Salvadori, der nach dem Rinuccini die beßten Verse für die Musik machte, einige vom Grafen Prospero Bonarelli, vom Adimari, vom Moniglia, den *Trionfo d'Amore* von Girolamo Preti und wenig andere.

In den komischen Opern war das Verderben nicht so groß, theils weil das Wunderbare darin weniger statt findet, also mehr Platz für die Charaktere bleibt, theils auch, weil der Styl derselben

ein Raphael, ein Ariosto und ein Tasso eben so gut als die größten Philosophen ein Jahrhundert und eine Nation berühmt machen können; so braucht z. B. Frankreich nicht weniger auf seinen Corneille oder Moliere stolz zu seyn, als auf seinen Mallebranche oder Cartesius, so wie die Gedichte des Homer mehr zum dauerhaften Ruhm Griechenlands beygetragen haben, als die Schriften des Aristoteles oder die leeren metaphysischen Zänkereyen zwischen den Schülern des Epicur oder Zeno. Aber so wie die Vortrefflichkeit in aller Art nur sehr wenigen verliehen ist, und die Mittelmäßigkeit in den Künsten der Einbildungskraft und Empfindung nach dem allgemeinen Urtheil beynahe in ein Nichts zurückfällt; so zieht das erleuchtete Publicum allgemein dasjenige Jahrhundert, worin nützliche Wissenschaften ausgebildet werden, demjenigen vor, worin man nur zierlich redet. Ich schließe daher, daß das sechzehente Jahrhundert in Italien dem funfzehenten vorzuziehen sey. Anm. des Verf.

dem vertraulichen näher ist, und die Fratzen des heroischen nicht zuläßt. Man findet daher einige, die eines bessern Jahrhunderts würdig wären, und die man kaum in dem unsrigen so finden würde. Ich führe zum Beweiß *la Verità raminga* von Francesco Sbarra an, ein Stück, worin ergötzende Satyre und sehr gut gezeichnete Charaktere herrschen. Die Zeit macht den Prolog. Ein Medicus und Apotheker erscheinen hierauf, die sich lustig darüber machen, daß die menschlichen Krankheiten ihr Vortheil sind, und daß die Erde alle ihre Fehler begräbt. Die Wahrheit erscheint, und bittet sie um ihre Hülfe, weil sie von den Händen der Procuratoren und Advocaten ganz zerschlagen und übel zugerichtet sey; da sie aber gewahr werden, wer sie ist, so fliehen sie sie, und sagen:

Beyde. E tu sei la verità?
Va pur via fuggi di qua.
Med. Chi sapesse ben il vero
Del mestiero
Di chi va cercando i mali
Manderebbe alla mal'ora
Tutti i medici, e speziali
Per goder la sanità,
Via pur via fuggi di qua.

Ein Ritter läuft herbey, um sie aus der Gefahr zu retten; da er sie aber erkennt, verläßt er sie augenblicklich.

Vanne, vanne da me,
Che se solo consiste il far il grande
In bravar a credenza:
Se solo è un'apparenza

Questa che oggi si chiama
Cavagliereſca vita:
Se tu foſſi tra noi ſaria ſpedita.

Ein Soldat macht es eben ſo, weil ihn die Wahrheit ſeiner Großſprechereyen wegen verſpottet. Acht Bauern, welche nach einer ſonderbaren Muſik von Pfeifen tanzen, verjagen ſie gleichfalls:

Vanne pur, vattene via,
Non entrar in queſta cricca,
Se chi dice il ver ſ'impicca
Non ſei bouna compagnia.
Tutti. Non vogliam di queſta razza:
Dalle dalle, ammazza, ammazza.

Im zweyten Theil (es hat bloß zwey Theile) kommt ein Kaufmann, welcher unter andern folgende Ariette ſingt:

Al Perù che occorre andare,
E diſagi ognor ſoffrire:
Baſta ſolo eſercitare
Il mercante, e poi fallire:
Queſto è il modo d'arricchire
Inventato da più ſcaltri,
Far a mezzo di quel d'altri.

Hierauf erſcheint ein Mäkler, durch deſſen Hülfe ſich der Kaufmann von ſeinem Gewiſſen, welches ihm ſo drückend und unnütz iſt, losmachen will; allein der Mäkler entflieht, und führt zur Urſache an, daß

Queſta roba non ha ſpaccio:
Oggi più non ſe ne tratta,
All'uſanza non è fatta,
A chi l'ha ſerve d'impaccio.

Auch an ſie wendet ſich die Wahrheit, allein beyde, wie man leicht denken kann, fliehen ſie. Mit glei-

chem Erfolg macht sie sich auch an die Damen. Sie antworten ihr:

Sebben conforme è il sesso
Non è il genio lo stesso;
Tu del finger non sai la nobil arte.
Nobil arte alla fè,
Queste s'ingegnan solo
Far comparir altrui quel che non è.

Endlich kommt Thalia, die Muse des Theaters zu ihr, aber bloß unter der Bedingung, daß die Wahrheit, wenn sie öffentlich erscheinen wolle, ihre Kleidung, Miene, Sprache und Betragen verändern müsse.

Così forse avverrà che mascherata
Più dal Mondo scacciata
Non sia la verità.

Einige von der Thalia herbey gerufene Bouffons, nachdem sie der Wahrheit ihre Ehrfurcht bezeugt haben, beschliessen das Stück mit einem fröhlichen Tanz.

Die Musik machte unterdessen nur wenige Fortschritte. Von den oben erwähnten Erfindern des Melodrama an, bis über die Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts findet man nicht einen einzigen Meister, der den musikalischen Ausdruck nur um einen Schritt weiter gebracht hätte. Veränderungen aller Art, Fugen und andere ähnliche Ueberbleibsel der rauhen niederländischen Schule, waren damals der allgemeine herrschende Geschmack; hierin hatte sich Soriano einen großen Namen gemacht, der aber von Kennern mehr für einen guten

Contrapunktisten, als für einen guten Musiker gehalten wurde. Die Harmonie war gut geordnet, und die vollen Accorde nahmen sich gut aus; aber auf die Beobachtung des Verhältnisses zwischen den Worten und dem Gesang, und auf die Vervollkommung der Melodie wendete man keinen oder nur sehr wenig Fleiß. So war ungefehr der Styl des Giovanelli, Teofili, Ferrari, Tardiri, Frescosialdi, Cornetto und anderer, den Claudio Monteverde ausgenommen, der mehr den Fußtapfen des Caccini und Peri folgte, und in der Geschichte der theatralischen Musik gewiß Epoche gemacht haben würde, so wie er es in der Madrigalmusik gethan hat, wenn die Grundsätze derselben zu seiner Zeit bekannter gewesen wären. Ein deutscher Edelmann, mit Namen Kapsberger, der sich damals in Italien aufhielt, nebst Geleazzo Sabattini, Erfinder einer neuen Art von Tastatur, Manfredo Settali, Giammaria Canario, Nicola Ramarini, Lelio Colista aus Rom, Orazietto, ein berühmter Harfenspieler, und Michelagnolo Verovio, ein Violonist, führten in die Instrumentalmusik tausend von ihnen sogenannte Galanterien ein, die hauptsächlich aus Trillern, Schleifern, Bebungen, betrüglichen Schlußfällen, Rückungen und andern solchen Dingen bestanden, welche die Verderbniß noch vermehrten. Am liebsten drückte man in diesen Zeiten den äußern Klang der Gegenstände aus. Man kann sich unmöglich des Lachens enthalten, wenn man in einer Musik des Melani zu dem Drama *il Podestà di Coloniola* sieht, wie viel Mühe sich der

Componist giebt, den Klang der in folgenden Versen beschriebenen Thiere mit den Istrumenten auszudrücken:

Talor la granocchiella nel pantano
Per allegrezza canta qua quarà:
Tribbia il grillo tre, tre, tre:
L'agnellino bè, bè, bè:
L'assiuolo uhu, uhu, uhu,
Ed il gal cucchericcù;
Ogni bestia sta gaia, io sempre carico
Di guidaleschi a ogni otta mi rammarico.

so wie man sich auch über die Mühe verwundern muß, welche sich Pardieri, ein unbekannter Componist eines noch unbekanntern Werks gab, das in Bologna aufgeführt wurde und betitelt war: *l'amore in cucina*, mit dem Orchester die Stimme des Papagey und den Klang der Artillerie auszudrücken, bloß weil im Drama des Papageyengesangs erwähnt wurde, und eine Person zur andern sagte:

Jo del cannone al Suon
Solo risponderò bun-ban-bun-bon.

Diese Mittelmäßigkeit der Musik entstand aus verschiedenen Ursachen. Das Vergnügen, welches das Volk an den Maschinen und Decorationen fand, machte, daß man einen guten Maschinisten höher schätzte, als einen guten Dichter oder Musiker; daher fiel die Nacheiferung unter den Künstlern weg, die nur durch öffentlichen Beyfall erregt werden kann. Im vorhergehenden, sehr thätigen und erfindungsreichen Jahrhundert, waren einige vortrefliche Werke zum Vorschein gekommen, welche die

Verbesserung der Musik zur Absicht hatten. Es gab Wettstreite und berühmte Streitigkeiten zwischen Vincenzo Galilei und Zarlino. Man versuchte alle Mittel, die Schönheiten der alten Musik auf die neuere zu übertragen. In diesem Versuch zeichneten sich Vincentino, Mei, Glavean, Bottrigari, Fogliani und einige geringere besonders aus. Aber bis zur Mitte des sechzehenten Jahrhunderts war von diesen allem nichts vorhanden; es fehlte also den Musikern an gehörigem Unterricht. Es ist zwar wahr, daß um diese Zeit Giambattista Doni lebte, ein großer Schriftsteller, der allein für viele hätte gelten können; allein das schönste seiner Werke, welches zur Verbreitung des guten Geschmacks am geschicktesten gewesen wäre, nemlich seine Abhandlung von der theatralischen Musik, wurde erst in unsern Tagen öffentlich bekannt gemacht. Auch der berühmte Jesuit Athanasius Kircher gab im Jahr 1650 seine Musurgie heraus, worin er von der Musik in ihrem ganzen Umfange handelt, die aber der vielen darin enthaltenen Irthümer, und der Untreue wegen, mit welcher die griechischen Musiker übersetzt und gebraucht sind, von den Gelehrten sehr getadelt worden ist. Marcus Meibom, ein Kritiker der ersten Classe, tadelt ihren Verfasser desfalls sehr, und dehnt seine Beschuldigung auf ganz Italien aus; es ist zu verwundern, (sind seine Worte) daß nicht allein aus der berühmtesten Stadt der Welt, aus Rom, sondern auch von einem so berühmten Manne solche Abgeschmacktheiten hervorgebracht werden konnten. Wenn dieß im Stu-

dium der Wissenschaften und Alterthümer so fort geht, so wird bald alles umgekehrt werden, und die Barbarey wird sich aus Italien, dem Sitze des kultivirtesten Volks, über ganz Europa verbreiten.[107]) Um einen so demüthigenden Vorwurf, der von dem urtheilsfähigsten Schriftsteller seiner Zeit gemacht wurde, von seiner Nation abzuwälzen, suchte Angelini Buontempi in seiner Geschichte der Musik (pag. 169.) zu zeigen, daß die italiänischen Musiker und Componisten, welche in der Zeit zu Rom lebten, als die Musurgie heraus kam, auf keine Weise Theil an diesem Werke gehabt haben, daß also die mit Recht getadelten Fehler bloß dem Kircher, nicht aber dem ganzen Italien beyzumessen sind. Allein, wenn Buontempi so redet, so betrügt er entweder sich selbst, oder will den Lesern Sand in die Augen streuen: denn man darf die beyden Vorreden nur flüchtig durchlaufen, die Kircher seiner Musurgie vorgesetzt hat, um die Namen der nemlichen römischen Componisten bald zu finden, welche Buontempi nebst vielen andern noch berühmtern anführt, die sämmtlich durch Rath und That, entweder mit Musik oder mit Abhandlungen, oder auf eine andere Art zur Vollendung dieses Werks beygetragen haben, welcher Umstand den

107) Fateor non tantum me miratum ex celeberrimo orbis terrarum loco, Roma, tantum ineptiarum adferri potuisse; sed etiam à tantæ famae viro. Quod si ita in literarum studiis et antiquitatis pergatus, converso rerum ordine, barbariem ex Italia, politissimae gentis sede, in omnem Europam difusam videbimus. Antiquae mus. ss. in praefat.

Verfasser einen dauerhaften Ruhm desselben hoffen ließ.

Die Dritte und hauptsächlichste Ursache war der Verfall der Poesie, weil das Band dieser zwey verschwisterten Künste so eng ist, daß wo die eine verdorben wird, beynahe nothwendig auch die andere verdorben werden muß. Mit Worten ohne Interesse und Empfindung konnte bloß eine unbedeutende, ausdruckleere Musik verbunden werden, und wenn die Empfindung mit fehlerhaften und kindischen Gedanken überladen war, so mußte die Harmonie zu überflüssigen Zierrathen ihre Zuflucht nehmen. Ausserdem verursachten die kurzen vier- und fünfsylbigen Verse, deren man sich damals in den Dramen bediente, daß die Componisten von den kürzesten Noten Gebrauch machen mußten; hierdurch wurde die Musik unordentlich. Auf den andern Seiten wurden die Componisten gezwungen, um der Menge der gereimten Verse willen die Consonanten allzuhäufig und allzu nahe an einander hören zu lassen; dieß machte die Musik eintönig.

Bey diesem schlechten Zustande, worin sich Poesie und Musik befand, nahmen die Sänger Gelegenheit, sich der Aufsicht der Dichter und Componisten zu entziehen, sich im Theater der Oberstelle zu bemächtigen, und die Aufmerksamkeit des Publicums allein auf sich zu ziehen. Giulio Caccini, von welchem schon oben weitläuftig geredet worden, war der erste, welcher den einstimmigen Gesang verfeinerte, und nicht wenige Verzierungen, als Passagen, Triller und andere Manieren von dieser Art

darin anbrachte, die, wenn sie weißlich und sparsam gebraucht werden, allerdings zum Ausdruck und zur Schönheit der Melodie beytragen können. Diese Art des Gesangs wurde von Giuseppe Cenci aus Florenz noch verschönert, der sich dadurch in und ausser seinem Vaterlande sehr berühmt machte; zu noch grösserer Vollkommenheit brachte sie hernach Lodovico, Falsetto genannt, Verovio, Ottaviuccio, Niccolini, Bianchi, Lorenzini, Giovannini und Mari, lauter brave Sänger, vorzüglich aber eine ganz besondere Classe von Menschen, die erst im siebenzehenten Jahrhundert auf der Bühne erschien.

Beym Anfang der musikalisch-dramatischen Vorstellungen wurde die Diskantparthie meistens durch Knaben ausgeführt. Aber die Veränderung der Stimme, welche mit den Jahren erfolgte, und die Schwierigkeit, solchen Knaben Ausdruck des Gesangs beyzubringen, der in einem so zarten Alter noch nicht möglich ist, zwangen die Direktoren der Schauspiele, sich der Castraten zu bedienen. Das unbekannte, aber von allen Anatomen bestätigte Verhältniß zwischen den Zeugungs- und Stimmorganen verhindert in ihnen, da ihnen die äusserste Entwickelung des Geschlechts versagt ist, durch den geringern Zufluß von Feuchtigkeiten die Erweiterung der Kehle, macht die Theile derselben geschickter zu vibriren, folglich auch alle Gradationen des Gesangs hervorzubringen, verengt die Mündung der Glottis und verursacht dadurch, daß die höhern Töne besser hervorgebracht werden können, als andere.

Man kann die Epoche ihrer Einführung nicht genau bestimmen. Aus einer Bulle von Sixtus V. an den Nuntius in Spanien sieht man, daß der Gebrauch der Castraten, wahrscheinlich zur Kirchen- oder Cammermusik, bey dieser Nation sehr gewöhnlich war. Ich sage wahrscheinlich, weil, obgleich die erwähnte Bulle nichts davon sagt, (sie geht bloß den eingerissenen Misbrauch an, nach welchem sich Castraten mit Frauenzimmern ordentlich ehelich verbanden) es doch nicht abzusehen ist, aus welchem andern Grunde sie erlaubt seyn konnten. Aus einem Schreiben des berühmten Reisenden Pietro della Valle, [108]) welches er im Jahre 1640. an den Lelio Guidiccione schrieb, sieht man, daß sie um diese Zeit auf den italiänischen Bühnen schon allgemein gebräuchlich waren. Der große Hang dieser Nation zum Gesang, und die Stimmen solcher Sänger, die der Weichlichkeit oder vielmehr dem Weibischen unserer Musik so angemessen sind, läßt mich glauben, daß die Italiäner bald nach der Erfindung des Melodrama Gebrauch von ihnen gemacht haben werden. Die berühmtesten waren damals Guidobaldo, Campagnuola aus Mantua, Marco Antonio Gregori, Angelucci, und vor allen Loretto Vittori, von welchem Jan. Nic. Erythräus solche Lobeserhebungen macht, daß sie einem

108) Dieses Schreiben ist unter den zusammengedruckten Werken des Doni befindlich, steht im 2ten Band von S. 249-264. und hat die Ueberschrift: Della musica dell'età nostra, che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata. Al Sig. Lelio Guidiccioni. Discorso di Pietro della Valle.

sterblichen Menschen fast nicht zuzukommen scheinen. [109])

Es ist ein schwer aufzulösendes Problem, ob es der öffentlichen Sittlichkeit vortheilhaft sey oder nicht, die Frauenzimmer auf dem Theater spielen zu lassen. Das Beyspiel der alten Griechen und Römer, die sie stets ausgeschlossen haben wollten; die Gefahr, welcher ihre Tugend bey der Ausübung einer Profession ausgesetzt ist, worin durch ein schreckliches aber allgemeines Vorurtheil die Schamhaftigkeit keinen Vortheil, die Ausgelassenheit aber

109) Das Leben dieses *Loretus Victorius* steht im zweyten Theil der Pinacotheca, *No.* 68. Erythräus hat es sicher mit dem Vittori recht gut gemeynt; er sagt unter andern, sein Held sey der Unsterblichkeit würdig gewesen; da es aber in dieser Welt nicht angehe, unsterblich zu seyn, so wünsche er wenigstens, daß er das Alter des Xenophilus erreichen möge, der ohne alle Krankheit 107 Jahre alt wurde. Am Ende ist ein kleiner historischer Irthum eingeschlichen, der, wenn man nicht eines andern überzeugt wäre, der ganzen Lobschrift das Ansehen einer Ironie geben könnte. Es wird nemlich gesagt, das alte Sprichwort: Cane ea, quae sunt Tellenis sey nun abgekommen, wenn man jemand ermahnen wolle, gut zu singen, und man sage nun; Cane ea, quae sunt Loreti; quoniam sunt optima. Nun war aber dieser Tellis ein erbärmlicher Flötenspieler, von dem man nicht das angeführte Sprichwort, sondern ein niedliches Bonmot hatte. Man wollte nemlich den Epaminondas durch die Nachricht beunruhigen, daß die Athenienser heimlich einige mit einer neuen Art von Waffen versehene Truppen in den Peloponnes geschickt hätten; Epaminondas aber antwortete dem, der ihm die Nachricht gab; würde wohl Antigenides beunruhigt werden, wenn er eine neue Art von Flöten in der Hand des Tellis sähe? Es war also eben kein großer Ruhm für den Vittori, wenn er nur diesen Tellis übertroffen hat.

so viele bringt; die Macht, welche sie über die Herzen der Zuschauer ausüben, die dem Zweck des Theaters nicht weniger entgegen, als für die gute Ordnung der Gesellschaft gefährlich ist; die wollüstigen Empfindungen, welche sie durch ihre ausdrucksvollen Stellungen einflößen, da sie ohnedem bloß durch die Natur der Schönheit und des Geschlechts schon verführerisch genug sind; der Geist der Zerstreuung, welchen sie unter unabhängigen, freyen Jünglingen verbreiten, dessen schlimme Wirkungen sich auf alle Stände des Staats erstrecken, scheinen das Verbot zu rechtfertigen, wodurch man ihnen im Anfang der dramatischen Vorstellungen in Italien untersagt hat, auf dem Theater zu erscheinen. Aber die vielleicht noch größern Unordnungen auf der andern Seite, welche durch die feilen und frechen jungen Bursche entstanden, die man an ihrer Stelle gebrauchen wollte, und denen es nach der Entehrung ihres Geschlechts durch Frauenzimmerkleider nicht schwer wurde, auch die Natur selbst zu entehren; der große Einfluß auf die Gesellschaft, und der noch größere aufs Theater, welchen unsere Regierungsformen den Frauenzimmern erlauben, und woraus folgt, daß sie, da sie ohnedem nicht nur den zahlreichsten, sondern auch den angenehmsten Theil der Schauspiele ausmachen, den man gerne auf alle Weise begünstigen will, die weiblichen Rechte am liebsten nach der Natur vorgestellt sehen; die Liebe, welche aus nicht hieher gehörigen Ursachen zum herrschenden Charakter des neuen Theaters geworden ist, und welche nicht gehörig ausgedrückt werden kann,

wenn sie von andern Gegenständen als solchen ausgedrückt werden soll, welche vom Himmel geschaffen sind, um sie einzuflößen; der eingeschränkte Raum unserer kleinen Theater, gegen die Theater der Alten verglichen, wo die Entfernung zwischen den Schauspielern und Zuschauern so klein ist, daß die Personen nicht leicht verkannt werden können, es folglich allzu schwer ist, die Täuschung zu unterhalten, noch andere Ursachen mehr, die ein philosophischer Leser leicht entdecken kann, haben endlich die weisen Anordner der öffentlichen Spiele bewogen, die Frauenzimmer aufs Theater zu lassen. Diese Erlaubniß wurde im Drama um so nothwendiger, je weniger man durch irgend ein Mittel die Süßigkeit ihrer Stimmen zu ersetzen wußte, die zum Ausdruck und zur Erregung der Empfindungen, also zum ersten und vorzüglichsten Zweck des Gesangs so geschickt sind. Man findet daher diese Gewohnheit schon sehr frühe eingeführt. In Mantua machte sich die Muranesi und Martinelli berühmt, auf deren Grab man noch jetzt eine zierliche und pathetische lateinische Inschrift sieht, welche ihr Beschützer und Liebhaber, der Herzog Vincenzo hat machen lassen.[110]) In Florenz erregten die beyden Lulle,

110) *Inspice, lege, desle.*
Catherina Martinella Romana, quae vocis modulatione et flexu Sirenum cantus, orbiumque coelestium melos praecellebat, insigni ea virtute, morum suavitate, forma, lepore, ac venustate Serenissimo Vincentio Duci, Mantuae apprimè chara, acerba eheu! morte sublata, hoc tumulo beneficentissimi Principis iussu repentino adhuc casu moerentis aeternum quiescit. Nomen mundo, Deo vivat anima. Obiit adolescentiae suae anno XVIII, die VIII Martii M. DC. VIII.

Giulia und Vittoria Aufsehen, die nebst der Caccini, einer Tochter des Giulio Caccini, vom Hofe besoldet wurden; und ausser diesen die Sofonisba, die Camilluccia, die Moretti, die Laodamia del Muti, die Valeri, Campana, Adriana und andere, die mit unglaublichem Beyfall auf verschiedenen italiänischen Theatern gesungen haben. Damals fieng man an, sich des Namens Sängerin und Sänger zu schämen, und nahm dafür den Titel Virtuos und Virtuosin an, um sich von den Comödianten zu unterscheiden, mit welchen sie nicht in einerley Classe gerechnet seyn wollten. Damals wurde das Talent, eine Arie zu singen, ein sicherer Weg zu Reichthum und Ehre, und es wurde vom Volke mit eben dem Enthusiasmus betrachtet, mit welchem man in den verflossenen Zeiten die Veturia empfieng, als sie Rom von dem Joche des Coriolan befreyte, oder als den Pompejus, den Ueberwinder Asiens und Mithridats. 111)

Dennoch scheint es eben nicht, als wenn die Art des Gesangs, die damals allgemein herrschte, so viel Beyfall verdient hätte. Die wenigen, welche oben schon angeführt sind, ausgenommen, hatten

111) Einer von den Theatersängern aus Italien gieng, nachdem er an verschiedenen europäischen Höfen ein großes Vermögen gesammelt hatte, wieder nach Neapel zurück, wo er sich ein herrliches Landhauß kaufte, es mit fürstlicher Pracht ausmöblirte, und über die Thüre mit großen Buchstaben setzen ließ: *Amphion Thebas: ego domum*. Ein schöner Geist, über diesen Stolz aufgebracht, schrieb darunter: *Ille cum: tu sine*. Wie oft würde es nöthig seyn, jene Inschrift zu wiederholen! Anm. des Verf. Die Geschichte ist zu bekannt, als daß der Leser nicht leicht merken sollte, daß der berühmte Farinelli hier gemeynt sey.

sich die übrigen Sänger schon von einem Fehler anstecken lassen, der fast in allen Zeiten die italiänische Musik entstellt hat, nemlich von den unnützen und kindischen Verfeinerungen. Die Sonderbarkeiten der Musik und Poesie giengen auch in den Gesang über, und die Melodie konnte unmöglich natürlich seyn, wo weder Noten noch Worte etwas bedeuteten. Man höre, wie ein gleichzeitiger Schriftsteller redet, der, nachdem er weitläuftig von den Fehlern des Gesanges gehandelt hat, hinzusetzt: Indem unsere Sänger die Härte und die allzu große Trockenheit der Modulationen vermeiden wollen, machen sie sie unordentlich, und zerreissen sie so, daß sie unerträglich werden. Mit dieser Krankheit sind hauptsächlich die Italiäner behaftet, welche selbst die Viri magni der Kunst zu seyn glauben, und alle übrigen Menschen nur für Vieh oder für Klötze ansehen. Dieß macht sie mit Recht in den Augen der Fremden lächerlich. Ich weiß zwar nicht, ob diese mit völliger Sachkenntniß so urtheilen; aber das weiß ich wenigstens, daß sie nicht so häufig in ähnliche Abgeschmacktheiten verfallen. Es ist nicht meine Schuld, wenn die eben angeführten Worte für Italien ein wenig ungünstig sind. Zu meiner Vertheidigung brauche ich nur zu sagen, daß der Verfasser derselben kein Ausländer, sondern ein Italiäner, und zwar ein sehr berühmter Italiäner ist. Es ist Giambattista Doni, dessen schon erwähnt worden ist. [112])

112) De praestantia musicae veteris lib. 3.

Ende des ersten Bandes.

Bayerische Staatsbibliothek München

XX (2 Bde) VIII. 88

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Arteaga, Esteban de, 1747-1799

Stephan Arteaga's Mitglieds der Akademie der Wissenschaften und Künste zu Padua Geschichte der italiänischen Oper von ihrem ersten Ursprung an bis auf gegenwärtige Zeiten
Bd.: 1

Leipzig (1789)

Mus.th. 189-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598212-2
VD18 80391311